CONCEPT

Concept vol 15-16 – nr 2/2017 şi nr 1/2018

Gala absolvenților 2018 - Performance

Interviuri – Mircea Albulescu, Stela Popescu, Gheorghe Ceaușu
Sebastian Angborn, David Esrig, George Ivașcu
Studii metodice și interdisciplinare
Sacralitatea în teatru, film și televiziune
Dominic Dembinski, Raluca Rusu Diță
Studii cinematografice și media
Book review
Ludmila Patlanjoglu, Mircea Gheorghiu

UNATC
Departamentul de Cercetare

CONCEPT

Board:
prof. univ. dr. Adriana Marina Popovici
conf. univ. dr. Nicolae Mandea
prof. univ. dr. Florin Zamfirescu
prof. univ. dr. Gelu Colceag
prof. univ. dr. Adrian Ioan Titieni
prof. univ. dr. Tania Filip
conf. univ. dr. Paul Chiribuță

Managing Editors:
prof. univ. dr. Ludmila Patlanjoglu
conf. univ. dr. Carmen Stanciu
conf. univ. dr. Ştefan Caragiu
conf. univ. dr. Octavian Saiu

Redactor coordonator: **lect. univ. dr. Mihaela Bețiu**

Comitetul peer-review *este format din cei patru managing editors – profesori din cadrul UNATC – alături de recenzorii externi: prof. univ. dr. Miklos Bacs (UBB Cluj), prof. univ. dr. Ion Tomuş (Universitatea „Lucian Blaga" Sibiu), prof. univ. dr. Anca-Doina Ciobotaru (UAGE Iaşi), prof. univ. dr. Alexandru Boureanu (Universitatea din Craiova).*

Redacția: **Cornel Huțanu**, lect. univ. dr. Raluca Rusu, lect. univ. dr. Dana Rotaru, drd. Alina Epîngeac, Anca Tuică (PR)

Culegere texte, transcriere înregistrări, traduceri, cercetări: Cornel Huțanu
Fotografii şi filmări: Lucian Năstase
Editare & layout: Mihaela Bețiu & Cornel Huțanu
Tipografia INTERSIGMA

Revista CONCEPT colaborează cu Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (AICT – Teatrologie).

Honorary Advisory Board:
Gary Schwartz *– Director of The Spolin Players and Intuitive Learning Systems*
David Chambers *– Professor of Acting and Directing at the Yale School of Drama*
Eric Trules *– Associate Professor of Practice at the University of Southern California*
Leon Rubin *– Professor and Director of East 15 Acting School (University of Essex) UK*
Ramiro Silveira *– Professor PhD at East 15 Acting School (University of Essex) UK*
Kiki Selioni *– Professor PhD at Central School of Speech and Drama, London*
Diana Cupşa *– Head of the MFA Design Program at the Tulane University's Department of Theatre and Dance*

Revista CONCEPT este acreditată CNCS, categoria B, şi indexată în CEEOL şi în SCIPIO.

www.unatc.ro

UNATC PRESS 2018
Concept online ISSN 2248 - 3756
ISSN - L 2068 - 4444

Concept

Revistă editată de
Departamentul de Cercetare

vol 15-16 – nr 2/2017 şi nr 1/2018

unatc
universitatea naţională
de artă teatrală
şi cinematografică
„I.L.Caragiale”

CONTENTS

I Interview

01 Cristian Radu Nema – *Între Start şi Stop sunt genialitatea sau cotidianul*
– Interviu cu ***Mircea Albulescu***

09 Cristian Radu Nema – *O actriță nemuritoare*
– Interviu cu ***Stela Popescu***

22 Raluca Ioana Zamfir – *I-am aparținut Institutului şi Institutul mi-a aparținut mie*
– Interviu cu prof. univ. dr. ***Gheorghe Ceauşu***

31 Mihaela Sîrbu – *Întâlnire cu* ***David Esrig***

38 Dana Rotaru – *Arta de a te emoționa şi de a emoționa*
– Interviu cu ***George Ivaşcu***

51 Mihaela Bețiu – *Practical Aesthetics Masterclass – Interview with* ***Sebastian Angborn***

II Research

Studii metodice şi interdisciplinare

59 Alina Epîngeac *Prospero – Între război şi pace*

66 Ana Traci-Neagoe *Teatrul prin prisma fotografilor bucureşteni de la începutul secolului al XX-lea*

76 Simona Şomăcescu *Coregrafie pentru camera de filmat*

87 Geta-Violeta Huncanu *Cage – Cunningham, parteneriat de succes*

93 Geta-Violeta Huncanu *Elemente jungiene în creația Pinei Bausch (1940-2009)*

99 Otilia Huzum *Masca – Simbol în teatru*

106 Aurelian Ciocan *Modificarea limbii vorbite*

112 Aurelian Ciocan *Rică Venturiano – rostirea definitorie a personajului*

119 Irina Scutariu *Întâlnirea cu un personaj ibsenian - Postmodernismul în tehnica actoricească*

Sacralitatea în teatru, film şi televiziune

128 Dominic Dembinski *Teatrul de televiziune şi Sacrul O nouă viziune asupra teatrului de televiziune*

136 Dominic Dembinski *Specificitatea eroului în teatrul de televiziune de inspirație sacramentală*

143 Raluca Rusu Diță *De la ritual la spectacol*

151 Raluca Rusu Diță *Misticii: Artaud şi Grotowski*

Studii cinematografice şi media

168 Grigore Burloiu, Valentin Mihai şi Ştefan Damian
Layered Motion and Gesture Sonification in an Interactive Installation
184 Diana Vasile *Teatrul distopic*
191 Diana Vasile *Corporalitate, identitate şi tehnocorp în teatru*
198 Dominic Dembinski *Despre structura dramaturgică liniară*
într-o construcție asociativă în Andrei Rubliov de Andrei Tarkovski

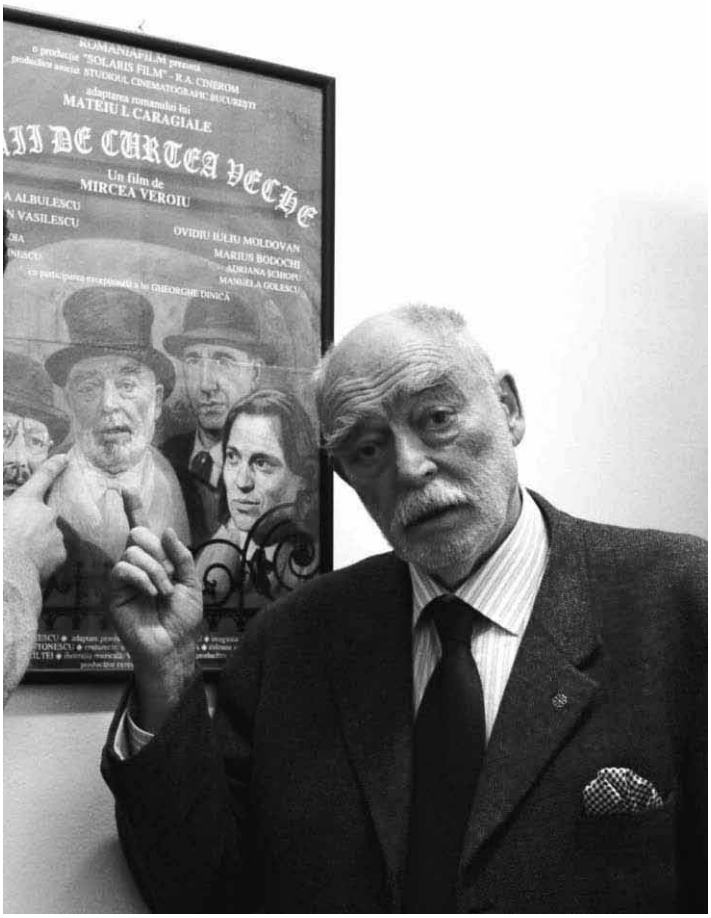
III Book Review

206 Ludmila Patlanjoglu *Regele Scamator - Ştefan Iordache*
214 Ludmila Patlanjoglu *Gigi Căciuleanu - OmulDans*
228 Mircea Gheorghiu *Actorul şi natura umană*
– Curs de Arta Actorului

IV GALA ABSOLVENȚILOR 2018 – Performance

Chicago
Slugă la 5 stăpâni
One Way
Raptus
Lecția
Respectfully Yours.../...Cu respect
Tragedia omului
Prințul și vrăjitoarea
Prințesa Anastasia
Mini Minnie's Show
Rățușca
Animalele de companie ale domnului Hyde
Fragile. Handle with care
Foamea de 1
*De fapt_*
Bădăranii
A fi sau a nu fi... Hamlet?!
Ani de pribegie
Cerere în căsătorie
Cântăreața cheală
Fete în iubire
Absinth
Aceşti îngeri trişti
Aniversarea
Orchestra Titanic
Îngrijitorul
Caii la fereastră
O sărbătoare princiară
La Fantasia (Una storia dei zanni)

Între Start şi Stop sunt genialitatea sau cotidianul



Interviu cu Mircea Albulescu

de Cristian Radu Nema

Cristian Radu Nema: *Aş începe dialogul cu dumneavoastră prin menționarea primelor filme în care ați jucat. „Alarmă în munți" este, din toate sursele pe care le-am avut la dispoziție, primul dvs. film.*

Mircea Albulescu: În primul rând să ne ajute Dumnezeu să ne iasă bine acum în aşa fel încât Măria sa, publicul, să spună: „m-a chemat servitorul ăla să mai facă puțină ordine, să mă

scos câteva spectacole, dintre care unul a fost *Tragedia optimistă* a lui Vişnevski. Apoi, Teatrul Armatei a reluat această idee de a face acest spectacol. M-a poftit şi pe mine, care eram proaspăt absolvent. Şi am fost partener cu doamna Irina Răchiţeanu, o femeie ordinară, ca femeie. Şi extra-extraordinară ca actriţă. Să îi dea Dumnezeu odihnă veşnică liniştită.

Se întâmplă că făcurăm ce făcurăm şi ne cam împuţinarăm. După legea firii, mai întâi au murit profesorii, apoi asistenţii şi de la noi din clasă mai sunt Sanda Toma, Victor Rebengiuc, eu şi încă vreo doi care îmi sar acum din minte.

C.R.N.: *Pentru că am vorbit mult despre şcoală, un actor bun poate să transmită studenţilor fără a avea harul pedagogiei?*

M.A.: E o altă îndeletnicire. Prima mare calitate a unui profesor ar trebui să fie, nu înseamnă că eu am avut-o, să ai răbdare să asculţi. De la un profesor, care nu a fost profesorul meu, dar îl ştiam din şcoală şi avea această faimă, avea o răbdare diavolească. Dracul nu se lasă. Să fiţi atenţi, bunii mei, dracul nu se lasă niciodată! Când crezi că l-ai biruit, mai sare fratele său, vărul său. Au neamuri multe. Sunt un neam foarte foarte mare. Aşa a fost povestea că ne-am luat la trântă. Eu şi studenţii mei. Le-am oferit aceasta, oferindu-mi mie ei o oarecare libertate: „Poţi să mă îngenunchezi, tinere student? Îngenunchează-mă. Rupe-mă. Fă să iau notiţe după tine. Dacă nu, iei tu notiţe după mine." Iar acest sens de colaborare trebuie să mărturisesc acum că s-a schimbat de destule ori. Nu puţine au fost împrejurările în care eu a trebuit să iau notiţe. Pentru că curăţenia lor, din punct de vedere al meseriei, m-a făcut să mă întorc cu un an, cu 10, cu 20, cu 30, cu 50 de ani la ce am sperat atunci, când m-am apucat şi am visat să mă fac actor.

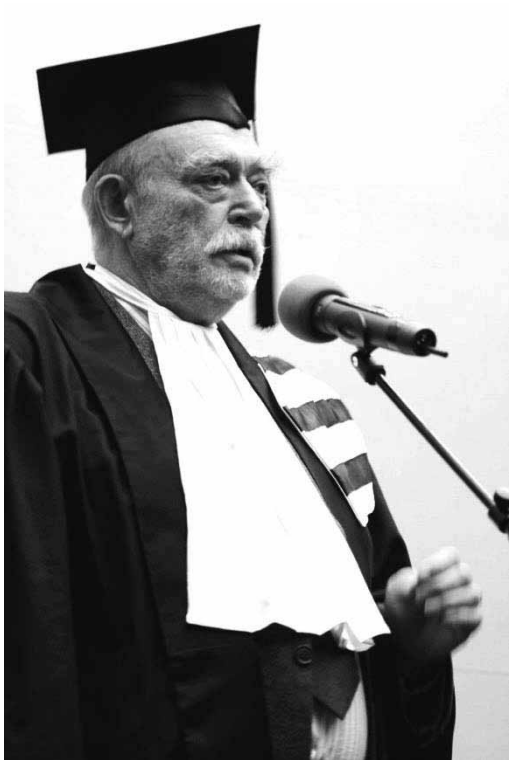
Spuneam mai devreme că nu ar fi fost greu să fac această meserie dacă nu dădeam peste nişte profesori extraordinari la Şcoala Medie Tehnică de Arhitectură. Fiind în anul IV, eu deja făceam figuraţie la Teatrul Naţional, la Teatrul Armatei, eram „artistul". Atunci, începând cu rectorul, toţi au spus: „Daţi-i drumul. Ce să-l mai ţinem?" Şi a fost profesoara de urbanism, care a spus superb. Una dintre primele 5 femei superbe pe care le-am văzut. Nu pe care le-am cunoscut, pe care le-am văzut la cinema, în viaţa mea. A spus: „La mine, dacă nu ştie carte, nu trece." Colegii i-au spus totuşi să mă înţeleagă, că am fost la teatru, m-au văzut acolo. Atunci, un domn profesor a venit la mine şi a spus: „Băiete, ai încurcat-o! Pune mâna şi învaţă. Nu te trece. Asta nu îţi dă drumul, nu termini şcoala." Aveam o colegă care se

chema Constantinescu Speranța. Şi toată gluma noastră groasă era: „Albulescu, cum stăm cu subiectul respectiv?". Iar eu răspundeam: „Eu trăiesc cu speranța." Vine examenul la splendoarea aia de femeie. Să fii atât de superbă şi să ai un suflet... Ca să vadă desenele la examen, s-a băgat între bănci. Şi stătea într-o parte. M-a gonit la tablă. Am tras biletul. Pentru blestemul ei: „pieți deschise". Repede am făcut desenele. Ea a rămas absolut siderată. Nu se poate. E în afara logicii. E în afara firii. Ca ăsta, care nu ştia nimic, să ştie subiectul în felul ăsta. Atunci, a găsit două colțuri de piață care nu erau bine făcute. A luat creta. A corectat. Mi-a dat creta înapoi. Când mi-a dat-o, i-am luat-o cu mână cu tot. A sărit ca muşcată de viperă. Nu înțelegea cum de am ştiut. Şi mi-a dat 5. „Doamnă, iertați-mă, nu puteți să îmi dați 5". „De ce?" „Pentru că vă iubesc." Atunci, muierea din ea a izbucnit şi a spus: „Ai 5. Bun, îți dau 6." „Doamnă, iertați-mă, poate n-ați înțeles. Vă ador. Sunt cu Dumneavoastră în gând." „Ai 7 şi ieşi afară, măgarule!" Toți profesorii s-au coalizat, cum s-a întâmplat. Asta e povestea cu arhitectura.

În anul III m-am dus să dau examen la Institut. Am dat examen, şi profesorul Bălțățeanu a ieşit şi mi-a spus: „Tu am înțeles că nu ai terminat studiul la arhitectură. Du-te înapoi la şcoală, termină şcoala. La anul eu iau anul I. Şi vii la mine la clasă!". M-am dus înapoi, am terminat şcoala. Pe vremea aceea – şi acum este – erau doi profesori la actorie: A şi B. Unul spune eu îl iau pe Ionescu, eu pe Vasilescu. El, atât de şmecher a fost, că a făcut să cad eu. Numai că doamna Buzescu, care era o blândețe nemaipomenită când o vezi, a spus: „Luăm de la început. Se face ceva aici. Albulescu". Şi am rămas aşa studentul doamnei Buzescu. Asta fost şcoala, am terminat şcoala.

Domnul profesor Moni Ghelerter care era la regie şi era şi regizor la Teatrul Național îmi spune: „Facem o piesă imediat după ce termini şcoala şi am un rol pentru tine minunat. Vii la Național ca să facem piesa asta. E şi cu doamna Buzescu." Între timp, Victor Rebengiuc, Anca Vereşti, actuala directoare a Teatrului Giuleşti, mama ei. Eu m-am dus acolo să dau replica pentru Victor şi pentru Anca. Au fost 3 scene. S-au făcut. Am plecat acasă. Eu făceam figurație la teatru. Plecând de la Institut, a fost un actor, nenea Jean Manta. Unul mai mare ca mine. Pe pod, venea fugind după mine. Mă întorc la Teatrul Municipal, ajung la sala de consiliu. Erau câțiva domni profesori. A spus: „Albulescule, de ce nu te găsesc aici printre candidați?" „Nu sunt doamnă, eu mă duc la Teatrul Național!" „Nu te duci nicăieri! Banciule, dă-i leafa!" Vasăzică, asta mă angajează de nebună. Acolo mă duc la concurs. Nu ştiu ce se întâmplă. Am rămas. Doamna Buzescu nu mi-a răspuns la *Bună ziua* un an de zile. Până la urmă Mimi Petruț a jucat rolul şi eu am rămas la Teatrul Municipal 10 ani de zile. După care am plecat la Teatrul de Comedie. Domnul Beligan m-a luat acolo. S-a făcut *Troilus şi Cresida*. A fost primul spectacol românesc care a colindat toată lumea. 10 ani. După 10 ani se face *Danton* la Teatrul Național. Aşa am ajuns acolo.

C.R.N.: *Aş fi vrut să punem accent în dialogul nostru mai mult pe zona cinematografiei...*



M.A.: Am vorbit despre primele. În 1957, imediat ce am terminat şcoala, se face filmul *Pasărea furtunii* de Negreanu. A fost Septimiu Sever acolo şi am venit şi eu. Şi am luat rolul. Am făcut filmul cu Margareta Pogonat. Acum trebuie să spun aşa: că toți partenerii mei, cu mici excepții, sunt sus şi se uită acum şi spun: „Ia să vedem ce zice ăla despre noi acum."

N-am cum să le mulțumesc, decât să spun că îi iubesc. Iar iubirea este irațională. Nu iubesc pentru că. Iubesc pentru că iubesc.

După acest film, nu vreau să pomenesc un nume. Dar a spus: „ăsta să nu mai calce în viața lui în cinematografie." Un om cu putere. Ceea ce i-a ieşit. 10 ani nu am călcat în cinematografie. Vreme trece, vreme vine. A venit Marie Jose Nat, Pierre Brice şi ceilalți străini pentru *Dacii*. Au vrut să vadă nişte spectacole bune. Au venit la Teatrul de Comedie şi au văzut *Troilus si Cresida*. Şi atunci, s-a terminat spectacolul şi i-a zis lui Dinu Negreanu: „Ahile ăsta să nu lipsească din distribuție!".

Îmi fac cruce, odată pentru tata care e ortodox, şi mai fac o dată pentru mama care e catolică. Şi pentru că veni vorba, hai să spun acum. Se ajunge la C.C. „Cine este Albulescu ăsta, evreu?". Nu. Tatăl său e Vasile Albulescu, dirijor de fanfară militară. Mama lui este catolică. Şi mă cheamă la etajul 2-3, la un tovarăş, în 1960. Pe mine, tata a spus să mă boteze ca pe tatăl lui şi mi-a spus Iorgu. În cristelniță, când m-a băgat, am avut fireşte, un naş. Generalul Constantin Vasile. Şi atunci a spus „Se botează robul lui Dumnezeu Vasile". Mama a tăcut din gură, nu a zis nimic şi când am început să ne înțelegem, mi-a zis Mircea. Cine a fost? Fireşte că nu ştiu. Dar ea a vrut ca în casă să poată să strige „Mircea!" cu autorizație. Asta a fost povestea cu numele meu. Am plecat în turneu în Israel, de câteva ori, şi acolo s-a întâmplat mereu. Am avut o trecere extraordinară cu Mircea, evreu. La un moment dat am avut chiar o mică problemă la o distribuție, în film. Mi s-a cerut buletinul. A văzut că e Iorgu. „Alt nume nu aveți?" „Nu, botezat Vasile, Mircea a zis mama, Iorgu a zis tata." „Da, dar totuşi... există o părere... dacă Dvs. totuşi ați fi evreu". Şi atunci mi-a picat fisa. „Tovarăşu', aş vrea eu, dar nu se poate." Aşa am lămurit din punct de vedere al PCR şi al conducerii sale. Cel mai bun prieten al copilăriei mele a fost un evreu. Care apoi a fost regizor de montaj în televiziune, Victor Videriu.

Datorită acestui producător francez, Henry Deutschmeister, eu am reuşit să intru din nou în cinematografie după 10 ani de când făcusem *Pasărea furtunii*. Şi de-atunci am făcut şi câte două filme pe an, de am ajuns la numărul ăsta mare de filme pe care l-am făcut.

C.R.N.: *Spuneați că orice rol se împarte in 3 treimi: actorul, regizorul şi operatorul. Care mai e aportul celorlalte departamente? Muzică, machiaj, costume... Actorul, spre exemplu, influențează muzica de film?*

M.A.: Nu. Muzica apare ultima în producerea filmului. S-a terminat filmarea. S-a făcut montajul. După ce s-a făcut montajul vine compozitorul, cap la cap cu regizorul şi începe să adauge o muzică a filmului, pe scenele care sunt şi vin după ce s-a terminat montajul. Eu nu am nicio legătură personală cu muzica. Personajul meu, în felul cum l-am făcut, l-a determinat la un moment dat să fie într-un fel sau altul, sperând ca emoția pe care vreau eu prin interpretarea mea înregistrată pe peliculă să se transmită. Nu e ca la teatru, la un moment dat să îmbrace şi această oglindă retrovizoare care devine şi mai mare şi care este muzica. Şi care mă ajută pe mine, spectator, să pot să dobândesc starea pe care şi-a dorit-o, a râvnit-o toată echipa. Ca el să poată să scoată o clipă de lacrimă. Sau să râdă până se bate cu palmele pe pulpe. Şi atunci noi suntem fericiți. Repet, muzica este o post procesare a devenirii. Iar eu îl inspir prin ceea ce am filmat împreună cu regizorul, cu decorul, cu tot ce se întâmplă pe dânsul ca să pună muzica şi nu viceversa. Dacă aş fi cunoscut muzica dinainte, m-ar fi încurcat îngrozitor. Pentru că eu am relația cu scopul scenei. Cu partenerul. Cu decorul. Cu costumele. Cu mişcarea. Cu tot. Ăsta e universul prin care se face ca mie, o pereche de palme generoase îmi spune: „Hai, du-te că e bine!". „Fii şi nu fă!". Muzica, pe urmă, în funcție de ce a văzut, aude dialogul, trage concluzia.

Eu trebuie să îl ajut pe spectator să priceapă mai bine starea. Nu ideea. Ideile se comunică prin vorbe. Stările se comunică prin tăcere. Prin muzică. Şi atunci eu, spectator, populez nemişcarea lui, înțepenirea lui, cu gândurile pe care cred că ar trebui să le aibă. De ce i-a plăcut ? Pentru că el a populat cu gândurile lui nemişcarea. Sper că m-am făcut bine înțeles de Măria sa. La un moment dat însă, Măria sa publicul îşi pierde calitatea de „Măria sa". Şi rămâne doar publicul. Şi publicul uneori poate fi mai deştept, mai puțin deştept, mai odihnit, mai obosit, mai priceput şi, uneori, ferească Dumnezeu şi pe duşmanii mei de pe scenă, să fie şi mai idiot. Dar el a venit acolo. Impenetrabil. Să ne ferească de această fiară care este în sală dintr-o întâmplare. Sunt sigur ca nu a vrut să vină la teatru.

C.R.N.: *Cum relaționați cu publicul de cinema? Puteți anticipa reacțiile lor?*

M.A.: Câte proiecții sunt într-o zi? Trei. Cărei săli mă adresez? Pentru că a face media, e cel puțin periculos. Pentru că aprecierea se face pe cale individuală. Media celor cărora le-a plăcut se aude. Aplaudă. Marin Moraru şi Gheorghe Dinică jucau o piesă minunată. În două personaje. În sală, la Național, a ajuns şi dânsul şi dânsa. Fiecare s-au aşezat. După 20 de minute, ea s-a ridicat, a trecut prin scenă, s-a dus la el şi i-a spus: „Hai acasă, ăştia îşi bat joc

de noi!" Şi a plecat. Ceea ce este un lucru extraordinar. Eu o stimez peste timp şi peste viață pe acea femeie. Ce nu înțeleg şi nu îmi place, nu mă bag şi nu mă prefac. Mai e o categorie de mijloc care spune: „Am fost la teatru. Nu am înțeles nimic. Dar mi-a plăcut." Sunt foarte mulți cei care în primul moment, în prima viață, poate că nu au înțeles. Dar le-a plăcut. Şi atunci menirea de bază este: dacă pot să fac să şi înțeleagă ce şi de ce i-a plăcut. La mesaj nu ajunge. Ajunge la starea primară: râde, plânge. Chiar dacă nu înțelege. Există o sală mai bună, o sală mai puțin bună. În sala mai bună, majoritarii sunt cei care înțeleg, se bucură şi se manifestă. Deci e un lucru foarte important. Este un loc în care apare sensul ăsta, atât de prețios, că suntem împreună şi răspundem în calitate de spectator. Responsabilitatea spectatorului există. Pentru că aici apar lucrurile interesante.

Am fost în turneu odată, demult. Într-un sat spre oraş şi unde bineînțeles a fost adus primarul. Şi i-a plăcut. A început să râdă, s-a ridicat în picioare şi a spus: „Opriți-vă că mor de râs!" Când sufletul nostru nu e mulțumit, el s-a manifestat ca dânsul. Ăsta a înnebunit de râs. Moarte de râs. E o moarte frumoasă.

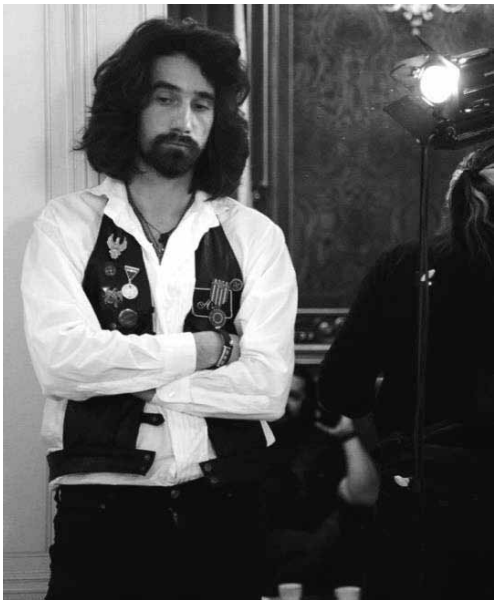
C.R.N.: *Vorbeați la început cum reuşiti în dialogul cu regizorul şi operatorul să faceți tot ce vă doriți.*

M.A.: Calea către ce a visat regizorul e a mea. Eu trebuie pe el să îl ascult. El vrea produsul finit. Aş vrea ca momentul ăsta să fie alb, cu floricele roşii şi în acelaşi timp să fie o codiță verde care să treacă aşa. Cum fac ce a visat el? Întotdeauna până la ultimul detaliu. Dar asta este meseria mea. Meseria lui este să ceară. A mea este să făptuiesc şi să devină gest. Să devină tăcere. Să devină orice. Iar el să spună „Da, asta am vrut, dar nu mi-am dat seama". Atunci este un regizor minunat. El are teoretic perfectă dreptate să ceară. Şi eu am faptic toată libertatea să realizez ce a visat el cu mijloacele mele.

C.R.N.: *Apropo de modul de lucru cu regizorul, Sergiu Nicolaescu este unul dintre aceia care se impun foarte mult pe platou. Iar multe dintre filmele sale au fost făcute împreună cu Dvs.*

M.A.: Începem cu rezultatul. Orice rezultat are o metodologie. Şi atunci el ştia bine să ceară fără să indice *Cum*. În general, ideea cea mai generoasă a colaborării regizor-actor e să ceară. *Ce*. Nu să arate *Cum*. Şi atunci el spune: „Aş vrea să fiți." Aşadar, una e „să faceți", alta e „să fiți". Până la urmă ajungem unii dintre noi care descoperim cum să dăm viața lui *Cum* pentru *Ce*-ul lui. El a spus *Ce*. Eu spun: „Maestre, ai toată încrederea, îți arăt *Cum*." El poate să facă următorul lucru, dacă este un om serios şi cu frică de Dumnezeu. Să spună: „Nu-mi place." Tras 2. Tras 3. El este primul spectator al filmului nostru. Trebuie ca expresia din filmul nostru să mă includă şi pe mine cu informația mea. Dar noi căutăm o definiție pentru ceva nedefinibil căreia noi îi spunem „talent". Am mai mulți prieteni care erau pictori, desenatori. Şi puneau mâna şi făceau. Eu nu pot să trag două linii, una după alta. Pentru că el, actorul, trebuie să transforme un gând. În ochi. În obraji. În mână. În mişcare. În alergare. În tot. Iar lumea să spună: „Da, domnule". Iar aici vine marea minune a îndeletnicirii

spuneau cum să fii şi să faci. Marele mariaj între două minți care sunt separate de un aparat de filmat: *Ce – Cum*. Pe peliculă va fi un lucru de destule ori fericit. Nicolaescu a spus mereu *Ce*. Nu a spus niciodată *Cum*. Ştia *Cum*. Dar *Cum* al lui nu se potrivea cu *Cum* al meu. Două mari puteri are regizorul de film: start şi stop. Între astea două sunt genialitatea sau cotidianul.



Cristian Radu Nema *este un cunoscut cineast român şi producător de film.*

În prezent este singurul fotograf român acreditat pe Covorul Roşu la Festivalul de Film de la Cannes, începând cu anul 2009. În 2010 pune bazele companiei CRN LUX et ARS, companie ce stă la baza unor mari proiecte culturale şi cinematografice. Este cel mai mare colecționar de filme româneşti din toate timpurile şi, de asemenea, posesorul unei colecții impresionante de afişe de filme româneşti. Această colecție este expusă în holurile Facultății de Film din cadrul UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti.

Este doctorand în cadrul UNATC „I. L. Caragiale" Bucureşti, domeniul Cinematografie şi Media. Este absolvent al Masteratului de Producție de Film din cadrul UNATC (clasa conf. univ. dr. Doina Maximilian si conf. dr. Dinu Tănase) şi al Facultății de Film, secția Cinematografie, fotografie, media (multimedia: sunet, montaj), clasa prof. Laura Georgescu Baron.

Este autorul unor expozitii importante de fotografie, printre care: 2017 - Arhitectura României Mari (Palatul Noblesse, Bucureşti: Centrul cultural Reduta, Braşov; Cetatea Alba Iulia), 2013 – Femeia in filmul românesc (Centrul Universitar din Baia Mare), 2013 – Maestrul şi discipolul său – Sergiu Nicolaescu (foyer cinema Patria).

De asemenea, este autorul unor filme documentare importante, printre care Arhitectura României Mari (2017, cu Ion Dichiseanu), O Legendă Vie (2008, cu Mircea Albulescu).

Printre lucrările publicate se numără: 2018 - Mihai I. Amurg Regal - ed. Integral, 2017 - Colocvii. Portrete (de George Anca şi Cristian Radu Nema) - ed. Integral, 2013 – Prin tainele producției de film în Romania - ed. RBA Media, 2013 – Albumul de fotografie – Un mare actor român - Radu Beligan - Prin ochii lui Cristian Radu Nema.

***Cristian Radu Nema** is a well-known Romanian filmmaker and film producer.*

Currently, he is the only Romanian photographer accredited on the Red Carpet at the Cannes Film Festival since 2009. In 2010, he founded the company CRN LUX et ARS, a company that is the base of major cultural and cinematic projects. He is the greatest collector of Romanian films of all time and also the owner of an impressive collection of Romanian film posters. This collection is exhibited in the Halls of the Faculty of Film at UNATC „I.L. Caragiale" Bucharest.

He is a PhD student at UNATC „I.L. Caragiale" Bucharest, Cinematography and Media and a graduate of the Film Production Department of UNATC (class of Ph.D. Doina Maximilian and Associate Professor Dinu Tănase) and of the Faculty of Film, Cinematography, Photography, Media (multimedia: sound, montage), class of Prof. Laura Georgescu Baron.

He is the author of major photography exhibitions, including: 2017 - The Architecture of Greater Romania (Noblesse Palace, Bucharest: Reduta Cultural Center, Braşov, Alba Iulia), 2013 - Woman in the Romanian Film (Baia Mare University Center), 2013 – The Master and His Disciple - Sergiu Nicolaescu (foyer Patria cinema).

He is also the author of important documentary films, including the Architecture in Greater Romania (2017, with Ion Dichiseanu), A Living Legend (2008, with Mircea Albulescu).

Among the published works: 2018 - Mihai I. Royal Dawn - ed. Integral, 2017 - Colloquies. Portraits (by George Anca and Cristian Radu Nema) - ed. Integral, 2013 - Through the Secrets of Film Production in Romania - ed. RBA Media, 2013 - Photo album - A great Romanian actor - Radu Beligan - Through the Eyes of Cristian Radu Nema.

O actriță nemuritoare

Interviu cu Stela Popescu

de Cristian Radu Nema[1]

Cristian Radu Nema: *Sergiu Nicolaescu a realizat o singură comedie. Dvs. sunteți prin definiție o actriță de comedie.*

Stela Popescu: Eu am avut un profesor foarte bun, pe care îl chema Ion Cojar. Şi care ne-a învățat că, atunci când pregătim şi când jucăm într-o comedie, trebuie să fim foarte serioşi. Să tratăm realitatea din comedia respectivă cu adevăr. Şi atunci iese comic. Dacă „ne facem" şi căutăm diverse subterfugii, nu are atât de mare viabilitate spectacolul de comedie. Am şi un exemplu, cu *Preşul*, care era o nuvelă a lui Băieşu, pe care noi actorii am îmbogățit-o. Am tratat-o aşa cum a vrut Cojar (pentru că el a pus spectacolul în scenă), foarte serios. A zis: „O să se râdă oricum, dar dacă jucați serios, o să se râdă de 10 ori mai mult." Şi aşa a fost. A avut un succes fantastic, s-a jucat 18 ani! Revoluția a întrerupt cariera spectacolului. 18 ani cu casa închisă! E o chestie. Dintr-o mică nuvelă a lui Băieşu. Dar erau tratate lucrurile zilei,

[1] Scurta biografie a autorului se găseşte la pagina 9.

întâmplările zilei, faptele zilei, atmosfera acelui timp. Şi adevărul ăsta rupea sala în două. Totul se petrecea în curtea unui bloc, cu scara respectivă mai ordinară, eu eram o femeie de serviciu care mătura pe acolo şi care aduna în ea toate relele comunismului, era rea cu toată lumea pentru că ea era nefericită. De fapt, aşa se întâmplă la români: te înjură unul pe stradă pentru că el e nefericit, nu pentru că are ceva cu tine. Şi era acolo o baie, lăsată în curtea aceea, nefolosită. La un moment dat, Cornel Vulpe se juca cu ea – el fiind un comic mare de tot –, s-a băgat în baie, jucând şi cineva a zis: „A dat drumul la apă!". A fost rupere. Nici nu mai conta, puteai să nu mai ai baie. Deci lucrurile erau din viața de toate zilele. Tratate cu seriozitate au devenit extraordinare.

Sergiu Nicolaescu era un om foarte serios. El trata profesia şi viața cu multă seriozitate. Şi şi-a dorit să facă acest film pentru Amza. Aşa cred eu. Amza avea un succes fulminant. Lumea Olteniei adusă de Amza în monoloagele lui era colorată, avea haz nebun. Şi probabil că, inspirat de Amza, de succesul lui şi de lumea asta pe care o colora şi o aducea la vedere, a vrut să facă filmul. Şi ca să se asigure, pentru că era un băiat deştept şi nu mai făcuse niciodată comedie, şi-a ales cea mai fantastică distribuție din lume. A luat din România toți comicii mari. Şi noi, slavă Domnului, am avut întotdeauna actori mari. Cine era acolo: Puiu Călinescu, Bibanu, Bănică, Mihăilescu-Brăila... Era o nebunie. Jean Constantin... O nebunie era acolo. Cum să nu iasă bine? Amza, care putea să joace ambele ipostaze ale rolului (pentru că Amza juca două roluri şi juca foarte bine). Putea oricând să fie şi domn, putea să fie şi şmecher şi american, dar putea să fie şi olteanul acela autentic cu care el a avut un succes fantastic. El a jucat Mihai Viteazul. A fost foarte bun în *Mihai Viteazul*. Dar amintirea lui profundă în conştiința poporului e Nea Mărin, pentru sinceritatea lui, pentru autenticitatea lui. El nu era niciodată fals, era autentic. Trăia cu personajul său şi cu celelalte. Evoca adevărul din viața autentică. Şi cred că Sergiu a fost inspirat de treaba asta şi şi-a dorit să facă o comedie şi iată, ca dovadă, şi astăzi este des redată. Are un succes permanent. A rămas o piatră.

Era foarte serios. El când pornea la treabă, făcea treabă. Nu avea timp să stea de vorbă, nu spunea glume. Era extrem de serios. Țin minte că, odată, am filmat la Mamaia. Iar noi jucam seara la Bucureşti, deci trebuia să plecăm în zori la 6 cu avionul la Mamaia, să jucăm, apoi să revenim eventual seara pentru spectacolul de la Bucureşti. S-a filmat greu. Într-o dimineață, când am venit toți, ne-a întrebat dacă a ajuns toată lumea. Şi lipsea ceva care făcea parte din cadru. A suspendat filmarea pentru o zi. Dar era un lucru necesar, nu se

putea renunța la chestia aia. Nu stătea la discuții. De-asta cred că a putut să facă filme cu atâta lume, cu armată, cu mişcări de trupe. Asta nu face oricine. Numai un om ambițios, serios, care vrea să facă. Şi uite că a făcut. Eu numai în filmul ăsta am jucat la Sergiu, n-am jucat în alte filme ale lui, dar mi-a făcut plăcere. Pentru că era un meseriaş. Şi îți face plăcere să lucrezi cu un meseriaş serios, decât cu unul care te ține de vorbă.

C.R.N.: *Cât v-a ajutat Teatrul de Revistă pentru rolurile din cinematografie?*

S.P.: M-a ajutat să fiu apropiată de spectator. Să nu îmi fie teamă de spectator. Sigur că am emoție, dar nu mi-e frică. Frica față de spectator crispează. Şi te constrânge. Or, eu, jucând la Revistă, cu ochii în ochii spectatorilor, pentru că sunt pe scenă singură cu ei..., cu cei 400 de oameni sau 6000, câți erau la Polivalentă, de multe ori mă întrebam, ce văd ei, ce înțeleg, ce se transmite unei săli de 6000 de oameni. Şi făceam comedie, numere cu haz şi muzicale la care veneau aceşti oameni, care reacționau. Dacă nu le plăcea, fluierau. Țin minte că făceam un spectacol pentru un teatru care nu avea încasări prea mari. Ne chemau şi jucam pentru Operă. Se făcea un spectacol mare. A intrat atunci un tenor, de altfel renumit, care a cântat o arie. Nu a putut să o termine. Pentru că într-o sală ca Polivalenta nu bagi un cântăreț de operă. Acum, deoarece lucrurile s-au mai schimbat, oamenii au început să se obişnuiască. Asta era prin anii 1970.

C.R.N.: *Credeți ca ați fi putut interpreta un rol şi în dramele sau filmele istorice ale lui Sergiu Nicolaescu?*

S.P.: Aş fi putut. Am să îți spun de ce. Am jucat un rol de dramă într-o piesă rusească, în care am luat premiul pe țară pentru rol secundar. Aşa că eu am făcut şi altceva decât revistă. Drama e altceva. Nu e vorba că eu nu aş fi putut face dramă, ci că publicul începe să te perceapă într-un anumit fel. Şi atunci ți se pune un soi de etichetă. Aici este pericolul. Pentru că el te vede şi vrea să râdă, el te place, se uită la tine cu ochii deschişi. Dacă e un rol de dramă într-un film, trebuie pregătit bine, cursul filmului trebuie să meargă în aşa fel încât să te accepte prin poveste, prin personaj.

C.R.N.: *Ce amintiri plăcute aveți de la filmările cu Nea Mărin Miliardar?*

S.P.: Vreau să spun că eu nu am condus niciodată o maşină. Şi acolo era o scenă în care eu eram cu Amza într-o maşină şi făceam rondul la Vega. Trebuia să conduc eu, am mai făcut într-un film acelaşi lucru, în *Faust XX*. Puneau dedesubt, la pedale, un băiat. Care stătea

cocoşat acolo. Iar eu eram sus, cu mâinile pe volan şi el conducea maşina din pedale. Niciodată nu mi-am dorit şi nu am învăţat să conduc. A fost amuzant. Şi scena când îl găseşte Veta cu mine în mare. E un moment într-un mic golfuleţ. Îmi dă telefon pictorul scenograf şi îmi spune: „Vezi că mâine facem scena respectivă". Dar nu m-a întreabt nimic, dacă mi-am luat costum. Eu dacă seara aveam spectacol şi în zori plecam la Mamaia, am pierdut din vedere. Am ajuns acolo şi nu aveam costum de baie. Şi atunci s-au dus la primul chioşc de la Mamaia, unde erau nişte orori de costume de baie socialiste şi mi-au adus unul. S-a tras scena. Iar lucrurile fiind frumoase, totul a ieşit bine – era şi Draga Olteanu care era simpatică şi avea scenă interesantă –, nu s-a mai băgat în seamă costumul de baie. Dar pe mine m-a scos din minţi.

C.R.N.: *Apropo de naturaleţea interpretării de care vorbeaţi la început...*

S.P.: Aici e marele secret al acestei profesii. Foarte multă lume spune: „Vai, ce memorie aveţi, dar cum ţineţi minte atâtea lucruri." Memoria are valoare ca instrument. Dar nu asta e problema. Mai ales la film. Când se face pe secvenţe, nu e atâta text. Nu memoria, ci prelucrarea materialului, a evenimentului, a textului trebuie să ţi-l însuşeşti, să treacă prin tine, să devină al tău. Pentru că altfel nu convingi pe nimeni. De-asta sunt actori care conving şi care devin iubiri eterne ale publicului, iar alţii care niciodată nu au priză. Pentru că niciodată nu reuşesc să convingă. Chiar dacă rolul e unul bine scris. Doar trec prin el...

C.R.N.: *La filmare nu este publicul despre care povesteaţi, care să vă dea energie...*

S.P.: Acolo e altceva. E povestea care te interesează şi pe care ţi-ai însuşit-o şi pentru care ai venit să faci filmul. Face parte din meserie. Dar eu m-am obişnuit, m-am relaxat datorită Revistei. Există şi actori crispaţi, care au emoţii puternice.

C.R.N.: *Intriga acestui film este un actor neprofesionist, Brânduşa Marioţeanu.*

S.P.: Era o fată frumoasă pe care a ales-o ca să aibă o prezenţă americană. În istoria filmului, mai ales cel italian, dar şi cel american sunt foarte multe personaje care au fost create de oameni de pe stradă. Care s-au potrivit cu înfăţişarea, cu caracterul pe care îl dorea regizorul. Căci, pe film, o faţă specială poate să deseneze rolul, fără să aibă în spatele ei un mare actor. Dacă era o actriţă cunoscută ar fi fost clar că joacă. Pe când aşa, era o fată pe care nu o ştia nimeni şi dădea adevăr.

C.R.N.: *Pe Amza îl vedeţi ca pe un actor de comedie sau de dramă?*

S.P.: Amza era un actor extraordinar şi putea să se pună în diverse situaţii. Era capabil de asta. Sunt actori care sunt capabili să joace în toate genurile. Dar depinde cât de talentat e actorul respectiv şi ce arie de expresivitate are. Iordache, în tinereţe, a jucat comedie. Multă.

C.R.N.: *În filmele făcute imediat după război parcă era o mai mare intersecţie a Teatrului de Revistă cu cinematografia, ceea ce mai încolo nu am observat. Nu au fost regizori care să abordeze sau nu a mai prins?*

S.P.: În timpul comunismului nu s-a făcut comedie multă. Nu prea era voie. Nu se scriau comedii. Erau filme cu temă. Tema de a se duce pe şantier, la țară, de a se sacrifica să fie doctor de țară sau inginer de şantier şi altele. Comedie... mai rar. La public prindea, dar nu era voie. A fost cazul Margareta Pâslaru, care era o fetiță de 16 ani care cânta şi prindea fantastic la public. Şi cu feţişoara aia a ei, era extraordinară. A făcut un film şi l-au suspendat, nici nu l-au dat pe piață. Imbecilități. S-au făcut puține comedii. Că s-au făcut *B.D.*-urile, asta e deja perioada de mai încoace, când s-au relaxat. În orice caz, comedia a fost copilul sărac al acelei epocii. Pe scenă se mai făcea, dar la film, mai puțin. Se făceau filme cu temă. Mai scăpa câte un comic pe-acolo, mai un Jean Constantin. Am avut actori mari. Şi avem şi acum. Eu când îl văd pe Mălăele mă închin în fața lui. Sunt şi acum actori foarte talentați, cei tineri. Televiziunea are amploare acum, dar ei nu se mai duc la televiziune, pentru că stadiul degradat al acesteia îl face pe actorul talentat să nu-şi mai dorească să meargă, pentru a nu se compromite. Texte nu sunt, scriitori nu avem. Doar telenovelele la noi au avut o anumită valoare fiind jucate de actori mari. Iar *Țiganii* au prins pentru că era un lucru real în România. Şi a plăcut conflictul, care a fost redat foarte bine în film, tabăra țigănească şi tabăra lui Zamfirescu care era anti. A fost un adevăr al țării noastre, care a prins la public foarte tare. Şi care a fost jucat bine. Nu a fost numai o înşiruire de fete frumoase cu băieți frumoşi care se iubesc şi vor să se otrăvească şi vor să se strângă de gât, ci întâmplări de viață, jucate de mari actori. Aşa că ele au o anumită valoare, indiferent de ideile preconcepute ale specialiştilor.

C.R.N.: *Generația tânără poate să ducă mai departe moştenirea primită?*

S.P.: Poate, dar deocamdată prin teatru. Filmul face puțin, lucrează puțin, căci nu sunt bani. Statul nu mai dă bani pentru film şi atunci regizorii se chinuie să facă rost de bani şi bătălia e să pătrundă în lumea internațională. Ei fac filme cu deviz mic, cu mai puțin actori şi cu o temă care poate să intereseze pe plan internațional. Asta e bătălia pe care o duc ei. Ori, la câți actori talentați avem noi, numai teatrul îi duce mai departe, deocamdată. Televiziunea nu, pentru că nu sunt actori acolo. La TV se lucrează cu amatori. Fete frumoase şi amatori, care dau bine pe cameră. O actriță foarte bună nu se poate duce la televiziune. Pentru că nu mai poate apoi să joace Julieta, nu mai e credibilă. O înregimentează într-o anumită categorie.

Teatrele sunt pline de actori talentați. Dar care nu se duc la orice. Şi s-ar duce, că ar avea nevoie de bani. Noroc însă că televiziunea nu prea plăteşte şi nu au motiv să se ducă.

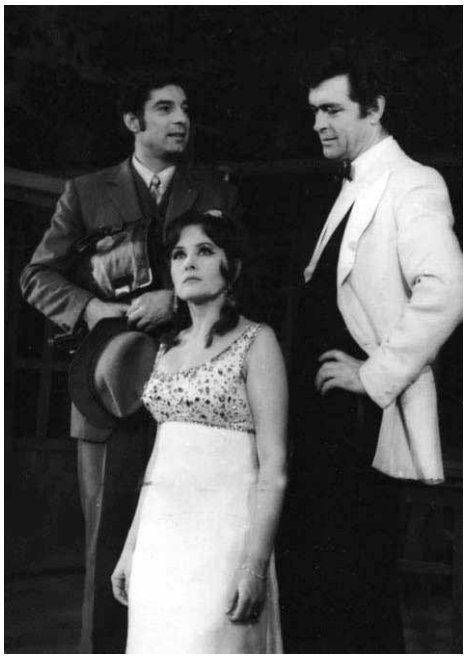
C.R.N.: *Pentru că ați adus vorba de televiziune, era diferită perioada în care dvs. ați prezentat, spre exemplu, prima ediție a Cerbului de Aur?*

C.R.N.: Nici nu se compară. Divertismentul, în primul rând, se lucra altfel. Se lucra aşa cum se lucrează o comedie adevărată. Se scria, se decupa, se filma, se revedea şi se refăcea dacă nu era bun. Şi nu din cauze politice. Trebuia ca produsul să arate bine. Era multă seriozitate

şi aveam dorința pe atunci să ajungem pe plan internațional. Exista, de exemplu, Festivalul de la Montreux. Tot ce făceam se făcea în ideea că s-ar putea să fim selecționați pentru Montreux. Televiziunea noastră a fost foarte bună pentru că s-a lucrat serios. Acum e moda asta să îl ia de pe stradă, să îşi dea cu părerea... Au stricat publicul. Pentru că publicul s-a învățat cu prostiile astea. Ai putea să-l educi dacă ai face lucruri bune. Pentru că şi ei se plâng, spectatorii, că nu mai au la ce să se uite. Şi totuşi, audiența e foarte mare. Pentru că stă prea multă lume acasă. Ar trebui totuşi să se înțeleagă, odată pentru totdeauna, că media trebuie să aibă şi o notă educativă. Nu se poate să arunci în eter atâta mizerie, pentru generațiile care urmează. Sunt nişte lucruri care nu se spun pe de-a dreptul.

Mi-a plăcut ultimul film al lui Caranfil. Foarte tare! Pentru că a reuşit să îmbine şi interesul publicului şi partea comercială. Dar şi nişte idei interesante. Finalul acela al lui e foarte frumos. Publicul se uită la filmele româneşti dacă sunt bune şi dacă îl interesează. Un actor mare american a spus: „Eu ştiu că la film trebuie să joc şi pentru cel mai simplu, şi pentru cel mai intelectual om." Şi mi s-a părut foarte interesantă această teorie. Şi adevărată. Nu poți să ai operă fără spectatori. Sau nu ai efectul pe care l-ai urmărit. Nu poți să transmiți, dacă totul e aşa, întortocheat. Deci e nevoie de un efort ca să facem filme care să meargă, să îşi ducă mesajul către cât mai multă lume.

Înainte conlucra oarecum toată țara la un film. Participau toate forțele. Nu era chiar cu bani totul. Era ajutată cinematografia. Din toate punctele de vedere. Acum, un regizor



care vrea să facă *Mihai Viteazul* trebuie să facă rost de milioane de euro. Cine îi dă pentru film acum, la lăcomia care s-a instaurat în omenire?! Totuşi, un film mare fără bani nu se poate face. Nu pentru actori, pentru că actorii iau partea cea mai mică din finanțarea unui film, ci pentru tot ce se petrece acolo e nevoie de bani. Ăia erau banii statului român. Pe atunci, cinematografia se bucura de finanțare națională. Erau din bugetul statului. Astăzi, există regizori care au demonstrat. De ce nu ar face şi filme de mare anvergură?

C.R.N.: *Amintiți-mi ceva despre relația dvs. cu marii actori, Puiu Călinescu, Jean Constantin...*

Fiecare actor duce cu sine şi caracterul său. Şi viața lui şi felul lui de a fi. Jean era un personaj foarte interesant. Nu făcuse Facultatea de Teatru, de actorie, dar juca din tinerețe. Ce înseamnă talentul! Talent special. Era pe scenă, făcea un fel de persiflare. Tot timpul s-a spus că el e țigan şi atunci el juca cu plăcere chestia asta că e țigan. Avea haz din această poveste. Felul

cum îşi trata el propria persoană, un fel de autoflagelare. Dar cu eleganță în acelaşi timp. Jean pe scenă era un actor elegant. Avea o ținută elegantă, o mişcare elegantă. Care venea din instinct. El nu a făcut şcoli de teatru. Dar talentul lui deosebit l-a făcut să sesizeze, să vadă, să învețe şi să se comporte la un nivel ridicat. Era un personaj foarte interesant Jean Constantin. Eu l-am iubit foarte tare. Mi-a plăcut.

Sau mi-a plăcut Albulescu, de exemplu. Talent cu carul! A avut, în epoca asta a noastră în care tehnica a intrat în film şi în televiziune, un instinct tehnic foarte interesant. Adică era genul de actor care se aşeza în cadru şi spunea: „Să vii cu camera până aici. Pentru că atunci ai să vezi că eu văd ce trebuie." Simțea camera, simțea ce se petrece, simțea încotro trebuie să îşi îndrepte interesul, ca să fie prins de obiectiv. Avea un simț tehnic foarte interesant.

Gheorghe Dinică era ca o lamă de oțel, avea ceva în comportamentul lui şi în vorbirea lui, tranşant. Foarte bun actor. Putea să joace orice. Orice! Şi comedie şi dramă şi parşiv oameni buni şi deştepți. Sunt actori care au această arie mare de manifestare. Unii. Alții nu...

Era o actriță foarte mare, genială, Aura Buzescu. Dar care era chitită pe tragedie. Mare importanță în evoluția unui actor o are şi ființa lui, felul în care adună în el şi lucrurile bune şi lucrurile rele, felul în care simte tragedia sau punctul lui de vedere care îl îndeamnă să fie comic, optimist, iubitor. Depinde de la om la om. Ilarion Ciobanu nu a făcut facultatea de teatru. A încercat, mi se pare, un an de zile şi pentru că mereu era chemat la film şi n-au vrut să îi dea drumul să meargă, a plecat şi a făcut film toată viața. Nu a avut nevoie de teatru. Nu ştiu dacă în teatru ar fi făcut treabă, nu avea studii.

Există, totuşi, nişte condiții ca să joci teatru. Cred că, la început, mulți au devenit actori dintre amatori, înainte de a se înființa teatrele şi institutele de teatru. Veneau din lumea obişnuită. Dar erau cei care aveau această chemare, care voiau să facă asta. Puiu Călinescu a făcut facultatea de teatru? Nu. Erau însă unii care făcuseră Dreptul. Sau alții care făcuseră diferite facultăți şi apoi intrau în teatru. Făceau carte şi apoi se apropiau de teatru. Şi, dacă aveau talent, învățau pe scândură. Totuşi, e o profesie ca orice profesie pe care o înveți lucrând. Experiența de scenă are un rol enorm în teatru. Te formează pe dinăuntru, te dezghioacă. De la rol la rol înveți. Cu fiecare rol mai înveți ceva, de la fiecare partener. La film e altă situație. Acolo poți să nu fii atât de şcolit, mai ales dacă eşti un anumit tip de om, de care ei au nevoie.

Pasiunea te face să cercetezi, să încerci, să acumulezi diverse lucruri. Eu cred că cel care are talent şi pasiune, se străduieşte să înveţe. Autodidact. Dacă joci în teatru, ai maeştri lângă tine, 3-4, dacă îţi doreşti cu-adevărat să înveţi. Aşa au învăţat mulţi teatru, prin ucenicie. Sigur că, dacă urmezi o şcoală organizată, faci şi Istoria teatrului şi altele, eşti mai înnobilat. Şi atunci, dacă eşti mai înnobilat, acţionezi poate mai uşor. Poate inspiraţia ta este mai vie, are de unde să-şi tragă nişte idei. De-asta se spune că un bărbat sau o femeie actor, cu cât a făcut mai multă carte, cu atât poate să fie mai bun actor. Dar, dacă nu are talent, poate să facă oricâtă carte vrea el. Nu joacă bine.

A fost odată la noi la Institut un mare actor, Cherkasov, un rus care făcuse *Ivan cel Groaznic*. Era un actor fenomenal. Şi l-au întrebat studenţii ce înseamnă talentul. Iar el a răspuns: „10% intuiţie, 20% inteligenţă, ceva inspiraţie şi restul, Dumnezeu". Asta era în comunism. El ne-a spus: „restul, Dumnezeu". Da. În ultimă instanţă, asta e esenţa artistului. Dumnezeirea. Picătura aia minunată pe care i-a dat-o Dumnezeu. Actorul creează tipuri. Creează oameni. Altfel, lumea nu crede teatrul ăla prost... Piesele care se făceau la comandă, piesele care susţineau PCR, propuneau nişte tipuri de oameni noi. Cei care se sacrificau pentru artă, au avut, în munca noastră de atunci, un anumit avantaj: chinul de a da viaţă acestor tipuri false era o muncă fantastică şi, dacă reuşeai să le faci viabile, o făceai datorită talentului. Când eşti actor n-ai interesul să apari pe scenă şi să zici pe dinafară şi lumea să nu fie mulţumită. E propria ta fiinţă în joc. Şi tu trebuie să ai succes. Tu trebuie să îl convingi pe spectator. Neapărat. Şi atunci te străduieşti să îl convingi.

Textul e text, regizorul vine şi îţi dă nişte idei, iar după asta toate se plămădesc în fiinţa artistului. Şi el este cel care aduce imaginea. Au fost actori care au jucat *Hamlet* prost. Dar pentru că era rolul foarte interesant, piesa foarte bună, la un moment dat se încadrează. Publicul urmăreşte toată povestea. Nu oricine sesizează aceste diferenţe între un mare actor şi un actor mediocru. De multe ori se spune: „Ai văzut ce bun era?". Nu era el bun, era rolul mare. De obicei nu se bagă actori slabi în roluri mari. S-au mai jucat în provincie, pentru că vroiau să aibă un repertoriu mare şi atunci se mai întâmpla. Se salvau, dar se salvau cum puteau.

C.R.N.: *Despre Colea Răutu nu am apucat să vă întreb...*

S.P.: Ah, Colea... Colea era un personaj foarte interesant. Era un băiat deştept. Făcuse Revistă. A jucat la teatrul socrului meu. Tatăl lui Puişor Maximilian avea teatrul lui şi Colea era actorul lui. Eu am fost prietenă apropiată cu el, aş zice, pentru că era căsătorit, la un moment dat, cu o colegă de-a mea de la Teatrul Tănase, care terminase facultatea de teatru. Cam mult mai tânără decât el. Şi era interesant că el, fiind un om mai în vârstă, realiza faptul că îşi luase o nevastă tânără. Dar jongla cu umor pe toată legătura asta. Pe atunci exista pe lângă restaurantul Cina, restaurantul actorilor. Ne duceam des acolo, seara, după spectacol. Era mult mai ieftin ca acum. Mergeam şi stăteam o seară împreună. El a apucat

vremurile Revistei dinainte de război, a apucat perioada în care s-au făcut spectacole mari de revistă, cu artişti mari. Şi povestea tot timpul şi pe mine asta mă încânta. Îmi place să îi ascult pe oameni când povestesc. Eu am răbdarea asta. Chiar şi pe oamenii de pe stradă. Şi îmi povestea mereu de teatrul de altă dată, de marii făcători de Revistă; erau regizori care făceau spectacole mari de tot. Constantin Tănase chiar pleca la Paris, aducea de acolo costume, cumpăra spectacole gata făcute de la Paris după ce se consumau, le aducea şi se jucau aici. Cumpăra tot spectacolul, costume, idee, texte, muzică, tot. Şi îl punea în scenă cu actorii lui de aici care erau foarte buni. Un om bătăios. Era nostim. El fusese actor şi pe la Piteşti într-o vreme, după război. L-am văzut în *Domnişoara Anastasia*, unde juca un personaj celebru, fiind extraordinar. Foarte bun era.

Era bine pe vremea noastră. Nu ştiu dacă la voi e aşa. Noi puteam să ne ducem la orice spectacol de teatru gratuit. Pe noi ne lăsau să intram. Deja ne cunoşteau cei de la intrare de la orice teatru şi ştiau că suntem studenți şi intram. Nu erau cluburi, alte locuri unde puteai să te duci ca student. Bani, un student nu avea, bursa era foarte mică. Şi atunci ne duceam la teatru. Şi vedeam spectacole de 2 ori, de 5 ori, de 10 ori, depinde cât de bun era spectacolul. Şi ştiu că l-am văzut de multe ori la Giuleşti pe Colea. Se juca atunci *Aristocrații*, piesă rusească bună, cu Bănică. Acolo se lansase Bănică.

Genul ăsta uşor, pe care toată lumea îl înjură, aduce marea popularitate a artistului. Pentru că îl poate înțelege şi gusta toată lumea. Există nişte teorii, „teatrul ăsta de revistă, uşor ”... E zicala veche cu vulpea şi strugurii. Despre asta e vorba. De acolo se trage. Pentru că e foarte greu să vii să joci singur pe scenă într-o sală de 400 de oameni. Este ceva cutremurător. Eu zic că există nişte unde, care pornesc de la spectator spre tine şi de la tine spre spectator. Un câmp magnetic care e imposibil să nu te cutremure. E un mister. E ceva aparte. Ori, nu oricine rezistă la chestia asta. De fapt, nu că nu rezistă, el poate rezistă, dar vine, spune trei rânduri, patru rânduri, cinci rânduri şi la al şaselea lumea nu îl mai ascultă. E o chestie, asta.

Bănică a început cu teatru, el era absolvent de facultate de teatru. Dar, cea care l-a lansat pe plan național a fost muzica. A cântat „Vă rog să-mi acordați”, a cântat „Gioconda se mărită”. El juca demult la Giuleşti roluri mari. Dar până să ajungă multă lume la Giuleşti,

a apărut televizorul. Şi atunci a rupt. Şi popularitatea mea, tot televizorului i se datorează. Şi Teatrului de Revistă, dar şi televiziunii. Eu am făcut film când deja eram cunoscută la Revistă, mai puțin în *Alo, ați greşit numărul*, unde eram începătoare, fiind încă studentă. Dar televiziunea m-a făcut cu-adevărat populară. Era şi o chestie, lumea se uita şi i se părea o chestie extraordinară, cum ei sunt la Bucureşti acolo, şi eu îi văd aici la Valea lui Mihai. Li se părea ciudat, li se părea ceva special. Când apăreai la televizor seara, a doua zi când aveai spectacol te aplauda toată lumea când intrai în sală. Aveau aşa un fel de prețuire specială că ai apărut la televizor. Asta şi acum s-a păstrat. Televiziunea impresionează foarte tare. Acum mai e şi criticată, lumea o mai şi înjură, dar atunci era sfânt totul. Eu sunt copilul Televiziunii Române. Televiziunea te face mare. Pentru că te vede lumea din toată țara. Şi mai ales că noi făceam lucruri de calitate, făceam emisiuni bune. Dacă ele se dau şi acum, după 25, 30, 35, 40 de ani... Sunt materiale care încă se mai dau. Erau tinerii ăştia actori, care veneau la mine, când lucram la ProTV şi spuneau: „Vai, dar cum făceați chestia aia? Cum de ieşea aşa de bine?". Pentru că se făcea ca o piesă de teatru. Un scheci de patru pagini era tratat ca o piesă de teatru, lucrat ca şi un mare spectacol, ca şi Shakespeare. Deci i se dădea importanță, prin meserie, oricărui lucru pe care îl făceam acolo. Acum nu se mai face meserie.

C.R.N.: *Pentru că a venit vorba de regia de televiziune, de Alexandru Bocăneț ce amintiri vă leagă?*

S.P.: Alexandru Bocăneț era un personaj. Făceam o emisiune cu el, de varietăți şi, la un moment dat, eu aveam un cântec despre vedetă. Nu ridiculizând vedeta, dar o chestie aşa, muzicală. Şi nu i-a plăcut lui cum eram pieptănată: „Nu! O vedetă nu umblă cu părul aşa! Te duci la Athenée!". Şi m-a aşteptat cu toată echipa. M-am dus, m-a spălat pe cap, mi-a făcut cu peria părul ăsta, cum se purta mai lung, m-am întors şi am filmat. Nu a filmat momentul până nu m-am dus să fac coafura care ştia el că se potriveşte personajului. Noi făceam multe tipuri. Schimbam tot timpul multe tipuri, foarte multe. Iar costumele le făcea Levintza. Eu îmbrăcam rochiile prinse în ace. Levintza făcea rochiile pe mine. Stăteam, aveam răbdare şi îmi prindea rochia nouă cu ace. Făceam scena, o scotea si făceam alta, tot cu ace. Se lucra noaptea mult. Se dăruia mult timp lucrului atunci. Noi, toți actorii de televiziune eram angrenați şi în munca de la teatru. Şi la teatru era aşa: dimineață aveai repetiții, seara aveai spectacol. Când făceai televiziunea? De la repetiție te duceai direct la televiziune, făceai ce făceai până la ora 6, la ora 6 veneai la teatru, jucai spectacolul, după care te întorceai la televiziune şi filmai uneori până la 6 dimineața. După care te duceai acasă, dormeai 3 ore şi la 10 erai la repetiție la teatru, fiindcă nu puteai să lipseşti. Era o muncă de echipă, nu puteai să faci ce vrei tu. Făceai ce trebuie. Se muncea foarte mult, extrem de mult. Dar ne plăcea. Nu se plătea nimic. Luai echivalentul de acum a 100 de lei pe emisiune. Erau foarte puțini bani. Dar noi nu ne duceam pentru bani atunci. Era patimă. Şi trăiam toată povestea. Stăteam acolo, nu mai era casă, nu mai era masă. Ca să facem treabă.

Şi nu numai noi, actorii, ci toată echipa de televiziune. Toată televiziunea era angrenată într-o concurență cu străinătatea. Îşi doreau să fie la fel de buni ca cei de la Paris, de la Londra. Şi reuşeau. Aveam materiale care treceau la Montreux fără probleme.

Eram pe la 5 dimineața şi jucam o Anna Karenina. Aveam un mic grup muzical. Era aproape 6 dimineața, filmasem toată noaptea, eram desfigurată de oboseală. Şi a venit un operator la mine: „Doamna Stela, se duc băieții la o țigară. Stați aici, că eu mă urc sus pe pasarelă să mai pun nişte lumină!". S-a urcat pe pasarelă, a mai pus nişte lumină şi e cel mai frumos cadru pe care l-am avut vreodată în televiziune. Pentru că operatorul a vrut să fie bine. Nu mai e aşa. Nu ştiu ce nu îi motivează acum, poate nu sunt plătiți destul... Nu mai au patima aia pentru meserie, să iasă bine. În toate domeniile e aşa. Lumea nu mai e pasionată. E mai plictisită, mai nefericită, mai comodă. Noi nici nu aveam prea multe oferte. La muncă, la teatru..

Au fost lucruri frumoase. Am trăit o tinerețe foarte frumoasă. Eram toată ziua la teatru. Ştiam toți actorii, ştiam toate spectacolele. Erau actori mari. Prima zi în care erai liber te duceai la teatru la altcineva să-l vezi.

C.R.N.: *Pentru dvs., teatrul şi filmul se completează?*

S.P.: Eu cred că se completează. Nu întâmplător, marii noştri artişti de film sunt şi au fost cu toții mari artişti de teatru. Pe la Paris au fost încercări de actori mari de film care apoi au jucat şi teatru. Cineva povestea cât de frică i-a fost când a intrat din film în teatru. Şi nu avea experiența de a trata pe parcursul unui timp mai îndelung un personaj. E altceva să îl faci 3 secunde, 4 secunde şi altceva să iei un personaj de coadă de la început şi să îl duci până la capăt. Această actriță a fost înspăimântată de această experiență. Precis, publicul îți dă o emoție groaznică. Nu se poate să rămâi stană de piatră când te privesc 800 de ochi. E un magnetism, sunt nişte ființe, nu sunt nişte lemne, nu se poate să nu îți transmită ceva. Apoi, îți transmit reacția pe care o au. Şi care poate să te descumpănească. La Revistă, mai ales. Mi s-a întâmplat de curând o chestie urâtă. Am trecut prin scenă, pe partea cealaltă a sălii şi când m-am întors, nu mi-am dat seama, era o scară şi m-am lovit cu vârful pantofului de ea şi am căzut. Dar am căzut direct în cap. Jumătate din sală s-a ridicat în picioare. Nu ştiau ce să facă. Eu între timp m-am ridicat. Am urcat pe scenă şi am zis:

„Mă mărit!". Şi am ieşit din situația aia îngrozitor de penibilă. Pentru public a fost un lucru nefericit.

Sau poți să fii sigur pe un text, să ştii că aici se aplaudă şi să nu se aplaude. Se poate întâmpla. Să ratezi nişte lucruri. Şi le ratezi pentru că nu ai fost tu atent. Pentru că nu ai fost concentrat, pentru că ți-a zburat mintea în altă parte. Dacă de obicei se aplaudă la acel moment şi nu s-a aplaudat, înseamnă că tu ai greşit ceva. Pentru că, în comedie mai ales, fiecare virgulă, fiecare punct are importanță. Fiecare respirație în fața unei poante, dacă ai de făcut o pauză mai mare şi ai ratat-o, gata! Şi nu te mai poți întoarce. Momentul este ars.

C.R.N.: *Aici are un rol foarte mare improvizația.*

S.P.: Depinde. La numerele muzicale nu poți să improvizezi. Ai sărit ritmul, ai ieşit din ritm, la revedere! A murit strofa, a murit poanta, a murit tot. La numărul muzical mai ales. La monolog, mai poți să o-ntorci. Dar se simte imediat. Pentru că monologul are un ritm al lui, are o creştere, merg din una în alta lucrurile. Şi dacă odată ai greşit, imediat se simte că ceva şchioapătă. Simte tot publicul. Dar când joci o piesă de teatru şi cu multă lume, poate să nu simtă. Dar, la Revistă, cum să nu se simtă când tu eşti singur cu ei? Ochii tăi sunt cu ei. Noi jucăm la Revistă în ochii lor, nu jucăm orbeşte. Cum se spunea pe vremuri că la teatru e „al patrulea perete", că nu trebuie să te uiți la spectatori. Aiurea! La Revistă trebuie să te gândeşti la ei, să îi priveşti, să vorbeşti cu ei şi să-i cucereşti. Să îi iei cu tine.

C.R.N.: *În filme există improvizații?*

S.P.: Cred că da. În film mai uşor se poate schimba dialogul în scenariu, ca să fie mai bun, mai cursiv, mai adevărat. Să alunece. Să nu fie scolastic. Dar eşti de acord cu regizorul. Ca să nu schimbi nimic din linia care merge mai departe. Dacă eşti un improvizator şi dacă are încredere în tine regizorul, o faci şi el o acceptă sau nu o acceptă şi zice „Încă o dată!". Marii comici fac asta. Pentru că se bazează mult pe inspirație. Comedia e ca o spumă care creşte, creşte, creşte. E mâna actorului să facă asta. Crezi ca Bibanu, dacă îi venea să facă ceva, nu făcea? Făcea! Şi regizorul râdea. Dar cred că asta se întâmplă cu marii comici. Cei care sunt cuminți, de obicei nu deviază. Eu cred că un regizor bun ştie să conlucreze cu actorul. Şi dacă are

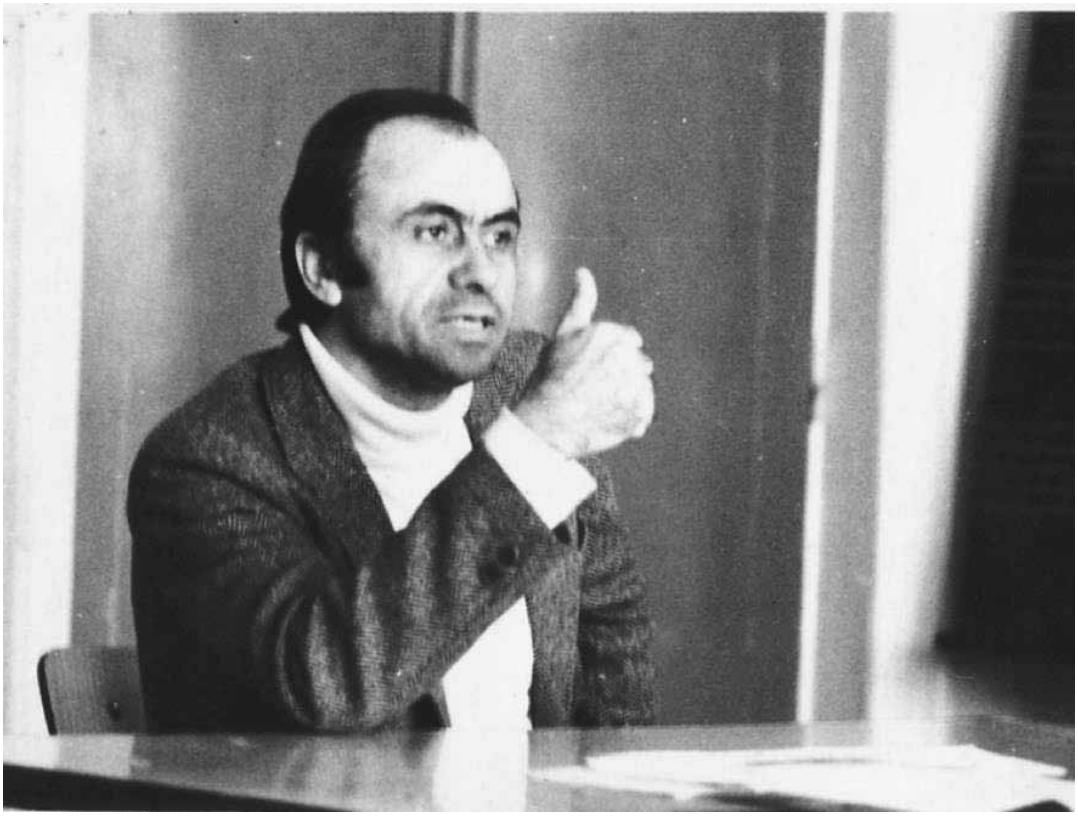
încredere, el merge pe mâna actorului. Asta e părerea mea. Se face o legătură între actor şi regizor. Dacă îți iubeşti actorul, nu mai e păpuşa ta. E un om cu care lucrezi şi te bazezi pe inspirația lui. Şi îl vezi ce dă. Eu am fost un actor foarte ascultător. Şi asta nu mi-a prins bine. De-asta eu nu am fost niciodată bună la premieră. Fiind foarte ascultătoare, ascultam regizorul foarte mult şi încercam întotdeauna să fac ce vrea el. După aceea, după 2-3 spectacole, când mă relaxam, nu uitam ce-mi spusese, dar încercam să fac mai bine eu. Nu mi-am stricat niciodată spectacolele. Dimpotrivă, întotdeauna le-am crescut. Sunt actori care la premieră sunt excepționali, iar apoi, pe parcurs, din dorința de a face mai bine sau de a schimba ceva, pierd din valoarea lucrului pe care l-au făcut. Eu la premieră am fost crispată, m-am ținut de ce mi-a zis regizorul şi atunci nu am fost destul de cuceritoare, să zicem. Am evoluat întotdeauna.

C.R.N.: *Nu v-am întrebat de Tudor Vornicu...*

S.P.: Tudor era un personaj extraordinar. Tudor nu era regizor. Nu era director. Era un om de televiziune. Un om care pricepea şi avea responsabilitatea de a face televiziune. El nu se lăsa impresionat să nu facă ceva ca să nu se certe cu tovarăşii. Când făcea ceva, când aproba ceva, era clar. Avea curaj şi era foarte clar în ceea ce făcea. Nu se speria. Participa la tot. Aveam un fel de emisiune de gătit, cum se fac acum, dar era un monolog scris. La 7 dimineață toți am fost acolo, trebuia până la 10 să fac scheciul. A intrat să verifice şi i-am spus că încă nu mi-au adus ouăle. S-a dus la colțul străzii la magazin, a cumpărat ouă şi a venit cu ele. El! El personal! Fiindcă şi-a dat seama că până caută recuziterul, până îl trimite... Ce să mai facă atâtea discuții... S-a dus, a luat ouăle şi a venit cu ele şi am făcut scheciul. Deci se implica în tot ce se făcea. Era sindicatul mai puternic la magnetoscoape. Sus la aparatură. Ei aveau un program al lor. Vroiau de la 2 la 4 să aibă şi ei timp de masă. Noi veneam de pe la teatre, care cum putea să fugă. Şi venea el, îi punea pe ăia să vină la magnetoscop, pentru că trebuia să iasă emisiunea. Era o personalitate importantă. Un om serios. Dar relaxat. Muncea cu noi, stătea de vorbă cu noi. Ne întreba ce vrem, ce facem, cum să fie mai bine, nu era genul de şef care dă ordine. Niciodată. Era al nostru. Făcea parte din echipa noastră. Ce mare pierdere a fost Tudor atunci, îngrozitoare.

Dacă mă întreabă cineva ce îmi doresc, îi răspund: să fiu nemuritoare.

I-am aparținut Institutului şi Institutul mi-a aparținut mie



Interviu cu prof. univ. dr. Gheorghe Ceauşu

de Raluca Ioana Zamfir

Pasionat de filosofia naturii umane şi fascinat de universul studenților săi, profesorul Gheorghe Ceauşu[1] a fost mentorul care a modelat, din perspectivă estetică şi filosofică, generații întregi de studenți ai Universității Naționale de Artă Teatrală şi Cinematografică. Prezență constantă în spațiul academic, Gheorghe Ceauşu a absolvit Facultatea de Filosofie a Universității Bucureşti în anul 1957, obținând repartiția la I.A.T.C. la scurt timp după absolvire. Spirit ludic, pendulând între demersul analitic şi perspectiva demitizantă, cariera profesorului Ceauşu a fost indisolubil legată de activitatea Institutului de Artă Teatrală şi

[1] Data şi locul naşterii: 11.08.1931, Broşteni – jud. Argeş

Cinematografică, participând intens, după cum el însuşi mărturisea, „*la rafinarea actului educațional, al moralității autentice şi nu a celei promovate oficial*”.

Acest interviu a fost realizat în vara şi toamna anului 2015, în decursul a trei întâlniri, într-o perioadă în care domnul profesor, marcat de oboseală şi îngreunat de povara anilor, vorbea încet, apăsat şi meticulos. Pe chip i se citea pasiunea pentru actul creației, dorul de studenții săi dragi şi de locul care i-a fost casă primitoare de-a lungul zecilor de ani. Lumina din ochii domnului profesor era întrecută numai de exuberanța cu care povestea despre „templul” tinereții şi maturității sale, acolo unde se plăsmuiau inegalabile spectacole de teatru şi filme de scurtmetraj. Prin dispariția domnului profesor, Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale” a pierdut o Lumină.

Ioana Raluca Zamfir

Ioana Raluca Zamfir: *Orice regim totalitar, indiferent de natura sa (fie politică, fie religioasă) se bazează pe controlul informației, al educației, culturii şi mijloacelor de propagandă. Ce impact a avut cenzura în buna desfăşurare a cursurilor şi activității corpului profesoral din cadrul Institutului de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale”?*

Gheorghe Ceauşu: Cenzura era generalizată. Existau interdicții, limitări şi o permanentă stare că eşti supravegheat. Cenzura nu a fost inventată de comunism, a existat dintotdeauna, dar în contextul regimului, criteriul ideologic şi politic o făceau să fie mai severă. Oamenii s-au adaptat de voie – de nevoie, au început să fie conformişti. Când partidul a sesizat că oamenii şi-au însuşit aceste limitări şi că se cenzurează singuri, au relaxat sistemul ştiind că autocenzura va funcționa perfect. Ceea ce s-a şi întâmplat. Oamenii de cultură ştiau ce „trece” şi ce „nu trece”, ştiau că nu are rost să scrie un anumit paragraf sau să filmeze o anumită scenă şi se limitau la a-şi exprima voalat anumite convingeri. Însă I.A.T.C. ne făcea să ne simțim ca pe o insulă dintr-un mare ocean al culturii. S-a zvonit, mai ales după 1989, că erau şi studenți informatori, pe lângă unii profesori. E plauzibil şi posibil deoarece sistemul de informare era generalizat, se spunea că unul din patru români era informator. Profesorii se abțineau în a da verdicte, a-şi manifesta convingerile sau a comenta decizii luate în foruri înalte mai ales de teamă că puteau fi şi ei turnați. Într-o oarecare măsură, domina suspiciunea, trebuia să te controlezi ca să nu fii bănuit. În societate s-a şi dezvoltat un anume tip de optimism restrictiv, pornit de la necunoaşterea „omului nou”, a acestui model care trebuia construit prin educație mai mult decât prin cultură. Poporul român trebuia să contribuie la construirea acestui model abstract de om, model care s-a dovedit aproape imposibil de realizat.

Însă şcoala de teatru şi film, în sensul formal, a reprezentat un climat benefic, a creat o atmosferă prin intermediul căreia se promovau valori autentice şi tehnici de creație artistică. Tehnicile creative de film şi teatru erau predate de profesori specializați care

cultivau semnificaţia şi ficţiunea ca instrumente estetice. Şi la catedră, dar şi în actul experimental-creativ, se recurgea la subterfugii, eufemisme, parabole, metafore, pentru a transmite mesajul dorit sub o altă formă, mai sigură, mai protejată. Acest lucru amplifica ambiguitatea estetică, aşa cum spune Borges[2]: „dictatura este mama metaforei". Era, de fapt, o complicitate între privitor – spectator – autor. Autorul ştia ce aşteaptă cititorul, cititorul ştia că paginile scrise ori replicile date pe scenă erau pentru el, puse într-o anume cheie, iar cheia se lăsa descoperită. La *Moromeţii*, de pildă: Stere Gulea mi-a povestit că a avut o scenă în care unul dintre personaje (citat din Marin Preda) dădea replica «*da, e cel mai mare agricultor al ţării*» iar un altul îi răspunde «*da, bă, da` are şi moşie*». «*Moşia e de la mă-sa!*» i se răspunde, trimitere care ar fi putut face legătura directă cu Elena Ceauşescu. Gulea a insistat să fie eliminate replicile acestea, deşi erau scrise de însuşi Marin Preda. Ajungem deci la ceea ce se întâmpla în artă: doar aluziv dacă se menţionau astfel de informaţii la adresa conducătorilor, regizorii erau deja luaţi la ochi. Era o înţelegere tacită între putere şi executanţi.

I.R.Z.: *Cum se manifesta cenzura în artă?*

G.C.: În artă, cenzura era omniprezentă. Subiectele-tabu erau religia, sexualitatea, nuditatea. Erau interzise însemnele religioase, aluziile la spiritualitate, nu se puteau reprezenta sau juca piese de teatru ori filme în care era vorba despre nuditate, nu puteau fi arătate fuste scurte, umeri goi, picioare lungi. Totul era clasificat, totul era urmărit. Am fost nespus de impresionat de filmului lui Tengiz Abuladze, *Căinţa* (1984) care se termină cu „ce stradă este aceea care nu duce către o biserică?" (l-am şi citat în cartea mea, *Fenomenologia aroganţei*[3]). Şi de aici am pornit o adevărată polemică – ce stradă este aceea care nu duce către o biserică? Aici, în aceste câteva cuvinte, găsim însuşi adevărul, dincolo de filozofia de viaţă încapsulată într-o simplă propoziţie.

I.R.Z.: *Care erau materiile de studiu şi cum se îmbinau ele cu arta creată sub aripa protectoare a I.A.T.C.?*

G.C.: Materiile erau împărţite în două: *practice – artistice* (reguli, tehnici şi procedee de creare în spectacol, film, teatru) şi materii axate pe *Idei*. Ideile erau promovate, laolaltă cu impulsul pentru cultura autentică, fiind selectate după criterii valorice. Profesorii aveau grijă să nu manipuleze studenţii, să nu le transmită ceea ce erau obligaţi în mod oficial să facă. Aveau criterii de selecţie şi de teorie, criterii pe baza cărora predau actoria etc.

[2] Gene H. Bell-Villada, *Borges and His Fiction: A Guide to His Mind and Art*, University of Texas Press, 1999, p. 16
[3] Ceauşu, Gheorghe, *Fenomenologia aroganţei,* Edit. Fundaţiei PRO, Bucureşti, 2006

Corpul profesoral avea o asemenea puterea formativă încât forma artişti timp de 4 ani de zile, artişti care păstrau cu ei din viaţa culturală, artistică şi filozofică a I.A.T.C.-ului. Recunoşteai în artiştii pe care-i vedeai pe scenă sau în filme că sunt reprezentanţii unui anumit stil, ai unei şcoli de gândire, în sensul unui program – atmosferă – climat. Institutul era pe atunci o *citadelă* de cultură, în sensul în care se puteau amortiza sau estompa anumite ordine care veneau de sus. Linia oficială nu reuşea să denatureze valorile autentice sau să le instrumentalizeze. Când zic „citadelă", mă refer şi la faptul că nu intrau şi nici nu ieşeau informaţii, nu se auzea nimic în afară. Chiar dacă erau conflicte în interior, conflicte inerente care puteau avea loc oriunde, mai ales într-un mediu artistic, privilegiat şi aspiraţional – nu treceau de pereţii Institutului, nu ieşea nimeni în afară să spună ceva rău despre I.A.T.C. Cu toţii ştiam că facem parte dintr-o familie, dintr-un colectiv de prieteni, de oameni care îţi vor binele şi pe care îi respecţi. Forurile superioare, ideologice, se mirau că nu se întâmplă nimic rău niciodată. Veneau ordine de sus, nu spuneai niciodată „Nu" la ele, dar profesorii le estompau.

I.R.Z.: *Care a fost efectul acestei „estompări"?*

G.C.: S-au creat personalităţi şi artişti care au amplificat viaţa culturală a ţării. Toţi marii artişti de azi s-au format în acea perioadă, dar nu DATORITĂ socialismului, nu asta a fost cauza cultivării, formării şi promovării acestora, ci s-au dezvoltat ÎN SOCIALISM, în acea perioadă, pentru că nu se putea altfel. Nu era o interdicţie totală, nu se respingea arta în general, dar era promovată arta impregnată ideologic. Chiar şi sub presiunea unor interdicţii severe, arta găsea un mod de a se exterioriza şi a ieşi la lumină.

I.R.Z.: *Ce amprentă şi-a lăsat activitatea din cadrul Institutului şi legătura care s-a creat cu studenţii de la Teatru şi Film asupra personalităţii şi carierei profesorului Gheorghe Ceauşu?*

G.C.: Din capul locului am simţit că i-am aparţinut Institutului, aşa cum Institutul mi-a aparţinut mie. A fost o legătură indestructibilă între istoria vieţii mele şi istoria I.A.T.C.-ului. M-am simţit parte constituantă şi am participat activ la rafinarea actului educaţional, al moralităţii autentice şi nu cea promovată oficial. Ioana Crăciunecu, de pildă – fostă studentă, actualmente actriţă – m-a felicitat când ne-am întâlnit la mulţi ani de la terminarea facultăţii. Şi-a dat seama că eu spuneam multe din lucrurile care nu trebuiau spuse, că reuşeam să mă strecor şi să le sugerez anumite valori autentice. Eu predam filozofie,

estetică, etică, istoria filozofiei. *Marxism-Leninsimul* nu a fost niciodată un curs separat, după mine, era filozofie şi istoria filozofiei, care se desfăşura sub denumirea de „Materialism dialectic şi istoric". Cuprindea teme generale de filozofie, gnoseologie, teoria cunoaşterii, antropologie, formele culturii, dar se preda cu predilecție şi se punea accent pe viziunea lui Marx, ca teoretician, ca model de gândire teoretică despre om, despre societate. Astăzi, *Marxismul* se predă în Franța şi în America. Are loc un reviriment al curentului în multe țări din Occident. Însă termenii aceştia, „materialism" şi „dialectică" nu au aparținut socialismului, nu au fost termeni marxişti şi, de fapt, asta nu înțelege lumea. În Grecia antică au existat de mii de ani, au fost inventați de greci, pe baza unor filozofii create tot de greci.

I.R.Z.: *Ați resimțit presiunea de a vă ascunde în spatele cuvintelor dictate de sus, de teamă de a nu fi suspectat de subminarea mesajului propagandistic?*

G.C.: Dedublarea, duplicitatea au fost efecte ale presiunii ideologice la care eram cu toții, atât corpul profesoral cât şi studenții, supuşi. Eu, în timp, mi-am format un for interior, după exemplul stoicilor greci şi am reuşit să mențin ceea ce mă definea pe mine ca om în interiorul meu. În felul ăsta m-am dedublat, una spuneam şi, de fapt, alta gândeam despre comunism. Şi mulți au făcut aşa, a fost o duplicitate, un compromis în care ne-am afundat cu toții, profesori şi studenți. Nu pot să zic că a fost bine, dar am fost puşi cu toții în situația de a fi oportunişti, stare determinată exclusiv de sistemul social. Şi, de fapt, acest sistem s-a grevat foarte bine pe caracterul românesc, care, din păcate, e o trăsătură a spiritului românesc. Dar chiar şi în ziua de azi au rămas urme, sechele, reflexe ale acelei societăți, urme care nu se pot şterge atât de repede în timp. Regimul îşi cunoştea foarte bine duşmanii. Eu nu am fost în categoria asta, am fost aliniat, cuminte. Dar „duşmanii" adevărați ai regimului, ai sistemului, au fost eroi care au făcut puşcărie.

I.R.Z.: *Dosarul de cadre, această „unealtă" de filtrare, care făcea diferența dintre o carieră fructuoasă în instituțiile de cultură ale țării şi un destin aruncat la marginea societății, a fost un element care v-a ridicat probleme la începutul carierei.*

G.C.: Dosarul de cadre însemna selecția oamenilor după originea socială. *Originea sănătoasă* era aceea în care individul nu acumulase şi nici nu moştenise avere, nu era burghez, moşier sau intelectual şi nici nu avea rude cu averi sau titluri. Acestea reprezentau garanția devotamentului față de regim. Socialismul a fost, până la urmă, o societate cu o realitate răsturnată. Valorile erau răsturnate, ce era bun înainte devenea automat rău în comunism. Iar astăzi, valorile nu s-au răsturnat la loc, ci s-au desființat, au fost atacate. Marile valori s-au compromis şi au fost înlocuite cu banalitatea şi falsele valori.

I.R.Z.: *În ciuda tuturor perioadelor de restrişte, profesorii şi-au făcut datoria. Cum au reuşit să mențină echilibrul dintre cultură şi informație şi cum au făcut față propagandei?*

G.C.: Aşa este, în ciuda tuturor perioadelor dificile, profesorii şi-au făcut datoria, mai ales pentru că proveneau din societatea interbelică. Jean Georgescu la Regie de film, Octav Gheorghiu, profesor de Istoria Teatrului, Ovidiu Drimba la Istoria Culturii şi Civilizației, ca să nu mai zic de Toboşaru, Berlogea, Cojar! Domni şi doamne care au venit din cea mai luminoasă perioadă a țării, perioada interbelică. Îi aveam ca model de dascăl – eleganța gestuală, vestimentară, politețea, respectul, ei reprezentau o lume care se stingea. Eram satisfăcut şi-mi ridicau ştacheta demințății când dădeau mâna cu mine. Îi admiram. La materiile teoretice (filozofie şi estetică) era Marcel Breazu, cu care m-am şi împrietenit. Oamenii aceştia au venit cu un aer de bună-cuviință, bun simț, eleganță, creativitate. Parte dintre cei de la Facultatea de Teatru veneau de la *Nottara*: Ion Finteşteanu, Pop Marțian, Alexandru Finți, iar la Film erau Elisabeta Bostan, Gheorghe Vitanidis, Mihai Iacob, Iulian Mihu, Victor Iliu, Mihai Dumitriu, Mircea Gherghinescu, George Cornea, Alexandru Întorsureanu. Dar cel mai drag mi-era Şahighian: „Hai, mă, Ceauşule, hai cu mine la actorie!" îmi zicea când mă vedea pe holurile şcolii. Toți profesorii ne îndemnau să căutăm informații, să aflăm cum se naşte un rol, cum poți să intri în starea în care poți să scrii o piesă de teatru, era un întreg univers, nu doar o şcoală.

Chiar dacă am predat materialismul dialectic şi istoric, pe lângă asta am strecurat informații de istoria filozofiei, cu trimiteri la Kant, Hegel, un dialog între filozofia marxistă şi filozofiile ne-marxiste (Kant, Schopenhauer). Nu i-am lipsit pe studenți de valorile universale ale literaturii şi filozofiei, ca profesori ne-am străduit să îi ajutăm. Ne-am străduit să nu transformăm cursul într-o unealtă ideologică. Predam, de fapt, o filozofie universală, în care perspectiva era aceea de a privilegia poziția lui Marx, dar ea nu minimaliza alte filozofii. Când am făcut eu facultatea, între 1952 – 1957, la Universitatea Bucureşti, secția Filozofie Generală, existau mai multe secții. Am fost repartizat în 1957 la I.A.T.C. deoarece am dovedit înclinații către estetică în timpul anilor de studiu. Catedra de Ştiințe Sociale a Facultății de Teatru mi-era cea mai la îndemână, acolo Marcel Breazu fiind şef de catedră. Inițial am fost preparator şi pe urmă am mers mai departe, am urcat pe scara profesională.

I.R.Z.: *Activitatea I.A.T.C. s-a desfăşurat în diverse locuri şi spații din Bucureşti, la anumite intervale de timp având loc mutări succesive. Care a fost istoria din spatele acestor mutări?*

G.C.: În 1977 ne-am mutat prima dată, la scurt timp după cutremur. Atunci s-a produs mutarea I.A.T.C.-ului din Schitu Măgureanu la Teatrul Național. Mircea Drăgan era rector şi, pe bună dreptate, i s-a făcut frică, nu ştia ce-o să fie mai departe şi nici cât de rezistentă era clădirea. În perioada aia se afla în relații foarte bune cu Beligan, Director al Teatrului Național şi deputat în Marea Adunare Națională. Acesta l-a primit şi au început discuțiile despre o posibilă mutare a Institutului. Ambele facultăți ale I.A.T.C. au fost mutate la subsol, parter şi etajul întâi al Teatrului Național, intrarea din spate, de lângă Operetă.

Tot în acel an au avut loc alegeri pentru poziția de rector. Au avut loc lupte crâncene, s-a dus o bătălie aprigă între Mircea Drăgan (care era susținut de Primul Ministru, Dăscălescu) şi Octavian Cotescu, susținut de soțul Violetei Andrei (Ştefan Andrei), care avea funcție mare, era Ministru de Externe. Erau sfâşieri la nivel înalt, dar noi, cei de jos nu aveam ştire despre astfel de lucruri. Şi Cotescu era membru în Marea Adunare Națională, era influent şi până la urmă, la câțiva ani după ce a devenit rector (prin 1981), s-a hotărât să mute din nou sediul celor două facultăți. Şi aşa a ajuns I.A.T.C.-ul în clădirea din strada Matei Voievod.

Lupte interne au tot fost, dar noi nu auzeam despre asta iar Institutul era protejat. Chiar şi astăzi, când mai aud pe unul sau pe altul că aruncă vorbe grele la adresa I.A.T.C.-ului, le întorc replica: „De ce ataci Institutul? Acolo ai învățat carte, acolo ai devenit regizor sau actor mare, acolo te-ai format! Vrei să arunci vina în dreapta şi-n stânga? Arunc-o pe sistem, atacă regimul de atunci, dar nu ataca Institutul!"

I.R.Z.: *Despre brand-ul Institutului şi stilul pe care l-a impregnat absolvenților săi se vorbeşte şi astăzi. Care a fost secretul din spatele acestui brand, ca instituție superioară de învățământ?*

G.C.: Şcoala avea un stil dat de profesorii săi şi de opera pe care aceştia o aveau în spate. Erau admirați, ascultați şi iubiți de studenți, care se făleau cu profesorii lor. Şcoala era o mândrie pentru studenți, ca o carte de vizită. Aveau, într-un fel, sentimentul proprietății, aveau „clasa lor" şi se mândreau cu asta. I.A.T.C.-ul îşi trage rădăcinile, simbolic, din mai multe zone ale Bucureştiului şi mai multe clădiri: Schitu Măgureanu, Teatrul Bulandra – pe care studenții îl frecventau şi ziua şi noaptea pentru că se afla perete în perete cu facultatea, cârciuma Cireşica şi Teatrul Casandra. Aici vorbesc mai mult de Facultatea de Teatru. Cursurile începeau la 9:30 deoarece se ținea cont de faptul că ei mergeau la piese de teatru seara târziu şi puteau, în acest fel, să se odihnească mai mult dimineața. Şi mai era o practică, unii ar putea-o numi perfidă: sâmbătă noaptea se dădeau filme tari, americane, care rulau în sala de proiecție a facultății până dimineața, atrăgând studenții ca un magnet. În felul acesta ei erau obosiți a doua zi şi nu mai aveau energia sau dorința de a merge la biserică. Iar regimul asta îşi dorea, să scoată definitiv biserica şi credința din sufletele tinerilor. Pe de altă parte, pe noi ne-a avantajat tare mult sistemul ăsta. Aşa am văzut, de pildă, împreună cu Laurențiu Damian, *Zbor deasupra unui cuib de cuci* şi câte şi mai câte filme fabuloase!

Şedințele de partid, deşi stufoase, puneau accent pe partea profesională, nu pe cea politică. Am avut 2 profesori, două cazuri care au făcut puşcărie: Octav Gheorghiu (profesor de Istoria Teatrului Universal) şi Ovidiu Drimba. Am fost surprinşi, dezamăgiți şi derutați de plecarea lor. Abia după 1989 aveam să aflu ce li s-a întâmplat şi tot atunci mi-am dat seama de ce nu puteau spune ce li s-a întâmplat – fuseseră forțați să semneze hârtii prin care li se interzicea categoric să povestească perioada petrecută după gratii.

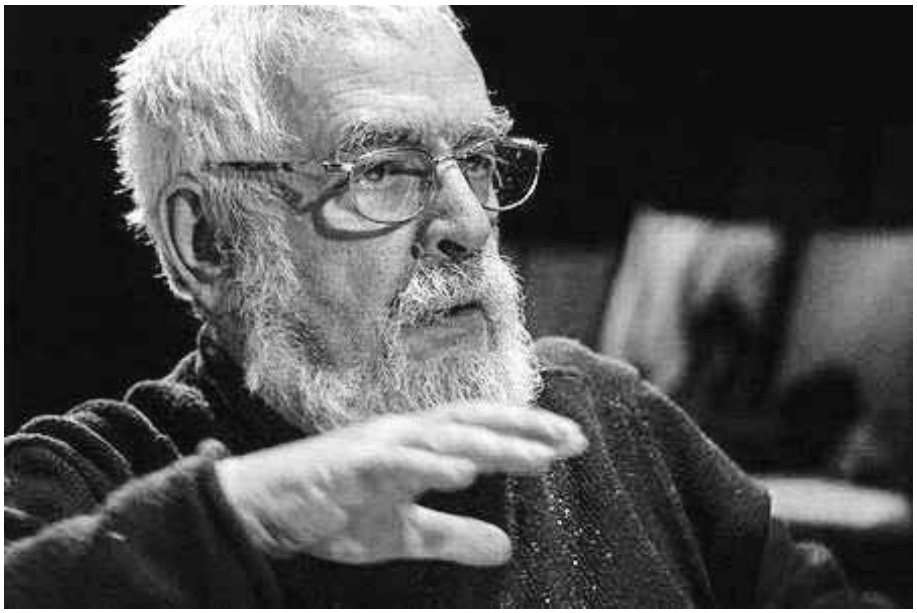
I.R.Z.: *Cum se desfăşurau examenele de licență şi cine făcea parte din aceste comisii?*

G.C.: După 1989, din comisiile de licență făceau parte Manuela Cernat, George Littera, Florian Potra, Dumitru Carabăț, Gheorghe Ceauşu. După ce s-a retras profesorul Carabăț, i-a luat locul minunata Viorica Bucur. Dar partea cea mai interesantă la fiecare susținere de licență era următoarea: George Littera era de părere că fiecare trebuie să se ocupe de materia lui şi să-i pună studentului întrebări pertinente din bucățica lui. Eu stăteam alături de Manuela şi, în momentul în care consideram că am terminat de examinat studentul, ne făceam semn. Când acesta ajungea la uşă, George îl oprea brusc şi-i zicea: „Ia, ia mai stai puțin, că am o nelămurire..." Şi nu se lăsa până nu-i explica el cum stau lucrurile. Era fermecător!

Raluca Ioana Zamfir *este Doctor în Cinematografie şi Media. În 2008 a absolvit Facultatea de Film (secția Comunicare audiovizuală: Scenaristică, Publicitate Media, Filmologie) din cadrul UNATC. În 2009 a fost admisă în programul de Master al York University, Toronto (Canada) cu specializarea „Communication and Culture". În 2017 a obținut titlul de doctor în Cinematografie şi Media. Experiența sa în domeniul comunicării, relațiilor publice, televiziunii şi cinematografiei se întinde pe o perioadă de aproape zece ani. A colaborat cu diverse companii şi instituții, printre care casa de producție „Prime Time World Broadcasting", Televiziunea Română, TVR Internațional, Atumed Network, Agenția de Publicitate „Champions", GAV Balkanski. A participat la festivaluri de film în calitate de redactor / editor al revistelor de festival (IPIFF - Festivalul Producătorilor Independenți de la Marea Neagră, „Romanian Cinema Now" - Festivalul Filmului Românesc din Toronto), iar, ca scenarist, a elaborat scenarii pentru emisiuni de televiziune şi pentru filme de scurt şi lung metraj. A scris peste 30 de editoriale, corespondențe de festival şi reportaje în domeniile Cinematografie – Comunicare – Media. A publicat peste 10 lucrări în reviste de specialitate, naționale şi internaționale, în domeniile Educație - Psihologia Comunicării.*

Raluca Ioana Zamfir *is a PhD in Cinematography and Media. In 2008 she graduated from the Faculty of Film (Audiovisual Communication: Screenwriting, Media Advertising, Film Studies) whitin UNTAC. In 2009, she was admitted into the MA program at York University, Toronto (Canada), with the specialization „Communication and Culture". In 2017 she was awarded a PhD in Cinematography and Media. Her experience in communication, public relations, television and cinema stretches for almost ten years. She has collaborated with various companies and institutions, including Prime Time World Broadcasting, Romanian Television, TVR International, Atumed Network, „Champions"Advertising Agency, GAV Balkanski. She has participated to film festivals as*

editor of festival magazines (IPIFF - Black Sea Independent Producers' Festival, „Romanian Cinema Now" - Toronto Romanian Film Festival), and, as a screenwriter, she has written scenarios for television shows and short and feature films. She has written over 30 editorials, festival correspondence and reports in the fields of Cinematography - Communication - Media. She has published more than 10 papers in specialized, national and international journals in the fields of Education - Communication Psychology.



Întâlnire cu David Esrig[1]

de conf. univ. dr. Mihaela Sîrbu

În iunie 2016, David Esrig a vizitat UNATC pentru câteva întâlniri cu studenții anului III. Au fost analizate scene din piesele Yasminei Reza şi ale lui Eugene O'Neill şi au avut loc discuții pe diferite teme legate de teatru. De asemenea, profesorul David Esrig a prezentat elemente ale metodei sale, metodă predată la Athanor Akademie, şcoala pe care el a înființat-o şi o conduce la Passau, în Germania.

Am selectat câteva din gândurile care mi s-au părut semnificative şi le împărtăşesc aici pentru a inspira şi alți oameni de teatru.

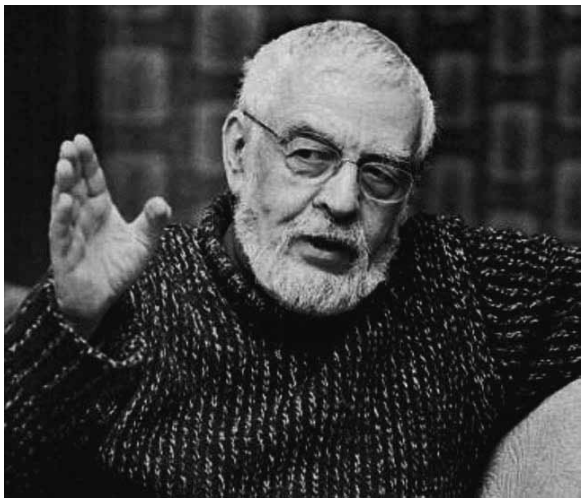
[1] ***David Esrig**, born 1935, in Haifa, is a Romanian theatre director. He has directed, among others, **The Shadow** by Evgheni Schwartz (1963), **Troilus and Cressida** by W. Shakespeare (1965), **Rameau's Nephew** by Denis Diderot (1968). Some of his performances like **Waiting for Godot** and **The Tempest** were banned by the communist regime. In 1973 David Esrig left Romania for Germany. He worked as a director in Bonn, Munich, Koln, Paris, Bern. He is the founder of the Athanor Academy, an acting school for professional actors.*
*He received an award for **Troilus and Cressida** in Paris, from Theatre des Nations, ex aequo with Franco Zefirelli and at the Bitef Festival in Belgrade, ex aequo with Jerzy Grotowski.*

- *Şcoala de teatru românească*

Perioada în care eu am învățat în România a fost o perioadă în care teatrul românesc trecea de la un timp în care monştrii sacrii făceau teatru din intuiție spre un teatru în care apăreau oameni care gândesc, care începeau să aibă o percepție intelectuală, care începeau să se uite la toate tendințele moderne care se creau în spațiul european. Partea asta destul de ridicolă şi tristă cu ocupația rusească şi ocupația culturală rusească a avut două-trei lucruri bune, pentru că deodată a apărut Stanislavski în joc.

- *Despre Stansilavski*

Stanislavski numea textul acțiune verbală. Ce defineşte o acțiune? Intenția! Intenția poate fi conştientă sau nu, intențiile doresc să se realizeze, aşa că ele nasc o energie, o acțiune.



Noi facem o artă a acțiunilor. De aceea, printre altele, e important Stanislavski, care a început, el a deschis cutia Pandorei. De la el începe demența în teatru.

Eu am făcut un turneu lung în Rusia: Moscova, Leningrad. Iar alături de noi a fost dat să stea Toporkov[2]. Există o carte a lui Toporkov, *Stanislavski la repetiții*. Domnul Toporkov vorbea franceză şi noi stăteam ore în şir de vorbă. Şi i-am spus: „Domnule Toporkov, nu-mi dau seama ce fel de actor trebuie să fi fost Stanislavski." Şi a început să râdă: „Păi da, din cauza celebrității sale ca înnoitor al teatrului există o imagine că era actor doar pe lângă. Dragule, eu am fost în trupa lui. Când ştiam că joacă Stanislavski cu noi, ni se făcea groază. Ne termina. Era un monstru! Când intra în scenă, nu ştiam ce mai căutăm şi noi pe acolo, că spectatorii erau numai cu ochii pe el." Fiindcă era cu adevărat în rol!

- *Analiza intelectuală versus analiza acțiunilor*

Elementul de bază al prestației scenice este un plan de acțiune şi o încercare de a realiza intenția care să devină o nouă realitate.

În momentul în care înțelegem acțiunea putem să înțelegem şi sensul profund al piesei. Când ştim exact ce se întâmplă din analiza acțiunii, din faptul că înțelegem acțiunea

[2] Vasili Toporkov (1889-1970), actor, membru al Teatrului de Arta din Moscova. Cartea lui, *Stanislavski în repetiție*, ofera o privire pertinentă asupra metodei de lucru a lui Stanislavski din ultimii săi ani de viață.

umană, care e prezentată aici, deodată şi dimensiunile psihologice, intelectuale, tendinţele combative ale textului devin toate foarte clare. Analiza intelectuală e importantă, dar numai ca să ajungem la analiza de acţiune: „ce-a vrut", „ce vrea". Putem juca numai ce se vrea. Şi dintr-o dată apar conflictele, dintr-o dată această maşină a recreării unor „acţiuni în devenire", care se dezvoltă, începe să funcţioneze. În clipa în care funcţionează, porneşte spectacolul, porneşte fenomenul teatru. Caracterul teatral nu e dat de cuvinte, ci de felul în care sunt spuse cuvintele.

Acţiunea este cheia. Şi cum putem să analizăm această acţiune ca să devină concretă pentru noi. Păi eu trebuie, ca actor, să încep să-mi fac proprii aceste intenţii. Dacă joc numai vorbe, vorbe, vorbe, pot să am, personal, un anumit farmec, dar farmecul după cinci minute s-a epuizat şi rămâne interes sau non-interes. Acţiunea nu înseamnă numai ce fac, acţiunea înseamnă şi ce urmăresc cu ceea ce fac şi de ce urmăresc asta, e un complex întreg de date, pe care le poate transpune un actor de talent într-o unitate de joc interesantă. Problema e să ies din literar şi să intru în teatral. Facem analiza de acţiuni care să mă treacă din recepţia literară a textului într-o recepţie de acţiune, adică să trecem din literatură în teatru.

Operaţiunea se poate caracteriza, aşa, teoretic, în felul următor: iau textul literar, îl desfac în părţile componente din punct de vedere al acţiunilor şi îl reconstruiesc ca acţiune. Desfac opera literară în părţile ei componente, descopăr acţiunea, şi refac totul ca un scenariu de acţiune, părăsesc zona literarului şi intru în zona artei dramatice. Atunci încep să înţeleg ce înseamnă modernul. Una din cele mai mari plăceri ale mele a fost să fac *Godot*[3]. Mi-a fost interzis în ţară, l-am făcut cu studenţii mei. Foarte interesant în *Godot* sunt momentele de nonacţiune. Acţiunea este atât de constitutivă pentru fenomenul teatru, încât, în momentul în care la Beckett stau personajele şi nu pot să acţioneze, e tragic. E tragic faptul că nu mai sunt în stare de acţiune. Nu mai au niciun sens, nicio motivaţie.

- *Nepotul lui Rameau* – sensurile profunde se găsesc în acţiune

A fost o întreagă nebunie să pot face *Nepotul lui Rameau*[4]. Mi se spunea: „Ce, eşti nebun? Păi cum o să faci un dialog filozofic, şi încă unul din cele mai demente, pe scenă?" Pe urmă l-am mai şi luat pe Marin Moraru în filozof. „A!", mi s-a spus, „Gata, ţi-ai rupt gâtul. Cum o să fie clovnul ăsta mic Diderot?"

Cum de-a fost? Bine, am şi lucrat opt luni cu doi oameni care... nu se speriau când oboseau. Şi cărora le sunt îndatorat pe viaţă fiindcă m-au urmat pe un drum greu. Fiindcă am căutat acţiunea. Acţiunea e decisivă. În ea sunt toate elementele filozofice, psihologice...

[3] *Aşteptându-l pe Godot*, piesă de Samuel Beckett, a avut premiera în 1953

[4] Nepotul lui Rameau - spectacol eveniment pe textul lui Denis Diderot, traducere şi versiune scenică de Gellu Naum, montat de David Esrig la Teatrul „Lucia Sturdza Bulandra" în 1968, cu Gheorghe Dinică şi Marin Moraru în rolurile principale.

Aia este acțiunea: cum acționează un om? Cum e acțiunea întregului complex pe care trebuie să-l joc?

Vă atrag atenția că o analiză serioasă de acțiune vă va duce departe, vă duce mai aproape de miezul lucrurilor. Nu numai pentru faptul că începeți să știți ce să faceți acolo pe scenă, dar întregul se apropie de semnificația lui profundă. Şi această semnificație profundă o înțelege şi analfabetul şi academicianul. Pot să o spun cu liniște, fiindcă am trăit-o. Eu am plecat din țară, am fugit de-aici şi *Nepotul lui Rameau* s-a mai jucat de vreo 200 de ori, fiindcă venea lumea.

Acest text a lui Diderot a fost adus de Klinger[5], de cel care a scris *Sturm und Drang*, care a fost angajat de împărăteasa Rusiei (Ecaterina II[6]) să-i educe copiii. Ea cumpărase de la Diderot – i-a dat o pensie mare de tot, ultimii ani i-a trăit bogat – toată biblioteca şi toate manuscrisele şi toate s-au dus după moartea lui la Sankt Petersburg. Şi Klinger a găsit textul *Nepotul lui Rameau* şi a înnebunit. Şi i l-a dus lui Schiller. Şi Schiller l-a citit şi a înnebunit. Şi s-a dus şi l-a rugat pe Goethe să traducă. Şi Goethe a zis „Ei, ce?". Şi pe urmă l-a citit şi a înnebunit. Şi l-a tradus. Şi în 1805 a apărut traducerea. Şi Hegel a citit traducerea. Şi a înnebunit. Şi în 1806 a publicat cartea lui cea mai celebră, *Fenomenologia spiritului*, care este toată un comentariu la *Nepotul lui Rameau*. De ce au înnebunit cu toții? Că e atât de dramatic de viu! Şi s-a dovedit că aşa e! La atâtea sute de spectacole n-a venit doar elita intelectuală română, au venit… spectatori!

Acțiunile dezvăluie adâncimile unui text. Teatrul acționează printr-o acțiune foarte sensibil trăită. Aceste acțiuni duc la nişte concluzii de viață foarte profunde. Demersul nostru e un demers uman, să înțelegem acțiunile acestui personaj pe care îl joc şi cu care joc şi dintr-o dată, dacă îmi fac proprii aceste intenții, devine rol. Hegel spune că arta dramatică este forma cea mai înaltă a artei fiindcă acolo se inventează nişte chestii fictive pe care oamenii le trăiesc ca şi cum ar fi reale, exersând viața. Foarte puternic. Şi atunci într-adevăr unele spectacole devin cu timpul... pun o marcă pe un timp, pentru că deodată o societate întreagă se regăseşte în fața unui drum de semnificație care o duce într-un punct care este important. Mi se pare acest țel al teatrului ca fiind cel fundamental. Suntem o paralelă la tot ceea ce ar fi trebuit să fie religia, morala... avantajul nostru față de toate aceste elemente importante ale vieții e că noi nu suntem într-un partid, noi luăm lucrurile aşa cum sunt, cum le ştim noi, că doar trăim viața asta. Şi atunci, dintr-o dată, teatrul capătă o valoare reală, nu numai o valoare de circumstanță. Chestia asta mă cam interesează.

---

[5] Friedrich Maximilian Klinger (1752-1831), dramaturg german, autor al piesei *Sturm und Drang*, care a dat nume curentului literar. Prieten cu Goethe, a renunțat, fiind de origine modestă, la literatură, pentru a se dedica unei cariere militare în armata lui Paul I.

[6] Ecaterina a II-a (1729-1796), cunoscuta si sub numele de Ecaterina cea Mare, împărătească a Rusiei, cunoscută pentru faptul că a vrut să facă din curtea ei centrul vieții culturale a Rusiei.

Reverberația de sens a unei opere dramatice e foarte largă. Problema este ce consideri a fi operă dramatică. În primul rând e acțiunea şi această acțiune este de o bogăție de necrezut. Stăm în fața unei dificultăți din cauză că marile curente intelectuale au considerat gândul mai important decât faptul. Acestea sunt greşelile intelectuale uzuale. Faptul uman e mult mai bogat decât toate operele literare, el este un univers. În acțiune şi în fapte, acolo sunt sensurile profunde.

- *Troilus si Cresida* – sau teatrul ca privire subiectivă asupra lumii

Problema care m-a interesat este că am căutat să înțeleg cum simt eu, cum înțeleg eu o piesă şi să dau o imagine. Nu ne interesează comentariile la text întâi, ne interesează analiza acțiunii, ea este un principiu artistic fundamental. Citiți tot ce vreți despre text, dar... să vă faceți impresia voastră despre ce se întâmplă de fapt. Arta este terenul pe care se exercită sensibilitățile personale. Foarte interesant e un spectacol care reprezintă exact sensibilitatea regizorului şi un rol trebuie să fie într-adevăr foarte tare ieşit din sensibilitatea actorului care-l joacă. Rolul unui actor este o mărturisire artistică personală. Sigur, într-un context în care întreg mecanismul funcționează, trebuie să funcționeze.

Legat de Troilus[7], toată lumea se întreba de ce am făcut eu aşa grotesc totul. Pentru că am făcut traducerea cu un domn, care a fost secretarul literar al Teatrului Național ani de zile, domnul Florin Nicolau, care era un bun specialist în engleza istorică. Şi deodată am înțeles cum vorbesc troienii şi cum vorbesc grecii, că erau două tabere. Şi cele două tabere parcă nu erau din aceeaşi epocă. Troienii vorbeau extrem de elegant-umflat şi grecii vorbeau ca târgoveții. Şi celebrul Ulise, care era cotat ca un soi de mostră de inteligență în antichitate, vorbea ca un şmecher de cartier. Şi atunci mi-am dat seama că sunt lumi aici. De-aia l-am făcut aşa grotesc, că aşa era scris. Şi m-a interesat că aşa era scris. Dar această impresie am cucerit-o nu dintr-o analiză literară, ci dintr-o analiză de acțiune. Cum îşi justifica Hector, cu eleganță... puțin chiar ridicolă, acțiunile şi cum şi le justifica Ulise. Erau două lumi! Intențiile lui Hector erau mult mai nobile, ale lui Ulise mult mai „jegoase". Această analiză mi-a dat imaginea celor doi, deci această analiză mă pune în contact concret cu acțiunea din spatele cuvintelor. Şi îmi dă şi foarte multe informații nu doar despre acțiune, ci şi despre cel ce acționează. Analiza de acțiuni a unei piese mă duce foarte departe: nu numai că îmi dă în fiecare piesă scenariul faptelor care trebuie sâ se întâmple – şi ăsta e primul câştig mare –, dar câştig şi portretizarea celor care făptuiesc faptele pe care vreau să le pun în scenă. Deci încep să capăt şi o imagine sensibilă a personajelor, ceea ce mă ajută foarte mult la distribuții, care nu mai sunt convenționale, ci pe sensul profund al acțiunii.

Adică, dintr-o dată, intru dintr-un domeniu de valori literare, care sunt foarte interesante, dar sunt colaterale problemei, în zona principală cu care mă confrunt şi anume

[7] *Troilus si Cresida*, de William Shakespeare

să înțeleg valoarea teatrală a textului. Şi atunci îl pun în scenă cum simt eu şi am o bază să împlinesc funcția principală a artei: să mă exprim pe mine, să dau o privire subiectivă a mea, despre el, despre lume. Ăsta e sensul artei. Kafka e doar un exemplu atât de evident că nu se mai poate discuta, dar marii compozitorii, marii dramaturgi, poeții, literații, pictorii, toți încearcă să exprime modul lor de a simți, de a vedea, de a judeca lumea în care trăiesc. Această bogăție a sensibilităților ne apropie de un sens mai profund al realului şi ăsta e rostul artei, nici mai mult, nici mai puțin.

M-ar bucura foarte mult să văd o şcoală românească de teatru care devine din nou personală, unde sunt nişte oameni care se exprimă fără jenă cum simt ei lucrurile, fără să se uite în stânga şi în dreapta.

- *Yasmina Reza*[8] *- modernitatea elipsei*

Trăim într-o epocă tot mai intelectualizată şi vine Yasmina Reza, cu un simț foarte subtil, atât intelectual, cât şi sensibil-subtil, şi clădeşte acțiuni ale acestui moment. Ea nu clădeşte comentarii, clădeşte acțiuni, deci ceea ce pot juca în teatru. Vedeți, ea începe să definească o acțiune întâi prin ceea ce personajul refuză, şi abia apoi urmează partea de acțiune care era dorită. Amândouă împreună definesc o situație. Atunci încep să simt intenția. Eu nu ştiu ce e în capul lui Ariel Chipmen înainte ca el să înceapă să vorbească. S-a întâmplat ceva! Simțim că în spatele acestor cuvinte e o intenție. Dacă în teatrul clasic trebuie mai întâi să se întâmple ceva ca spectatorul să înțeleagă,

În teatrul modern nu se mai clădesc lucrurile cu această continuitate: dintr-o chestie să devină necesară altă chestie fiindcă atunci evoluția acțiunii are ceva din calitatea unei grădinițe de copii: dacă mănânci prea multe cireşe, o să te doară burta! E just? Din păcate, da. Dar asta poți să o spui unui copil care n-are niciun fel de experiență de viață. Dar la teatru nu vin copii sub şapte ani. Deci ne putem scuti unele explicații de acest gen pedagogico-plicticos. Putem începe direct. Oamenii au suficiente experiențe personale ca să înțeleagă. Îmi permit în teatrul modern să desfăşor procese lipsite de multe explicații pentru că multele explicații fură momentului „şocul de surpriză". „Şocul de surpriză" e un element foarte important pentru că dintr-o dată îl simt cu toată ființa mea. Nu e doar o nouă nuanță intelectuală. Nuanțele intelectuale nu mi-au rezolvat viața. Şocurile mai mult. E un mod de a ataca dintr-o anumită modernitate de gândire şi sensibilitate materia.

- *Hegel – arta dramatică, forma cea mai înaltă a artei*

Pe de altă parte lecturile mele personale m-au dus la nişte descoperiri foarte interesante. L-am descoperit pe Diderot ca pe un filozof de geniu. Şi deodată... eram prieten

[8] Yasmina Reza, n. 1959, dramaturgă şi romancieră franceză, de origine iraniană, cunoscută pentru piesele ei satirice, care vorbesc despre anxietațile clasei de mijoc. Printre piesele ei cele mai cunoscute se numără *Artă*, *Conversatii după o înmormântare* şi *Zeul măcelului*.

cu Gellu Naum[9], ultimul mare poet suprarealist şi care traducea numai lucruri care îi plăceau. Şi el s-a apucat să traducă *Nepotul lui Rameau*. Gellu Naum întâi mi-a zis: „Măi Dodicule, teatrul e artă de mâna a doua, poezia e importantă." „De unde îți vine convingerea asta?" „ Păi, de la Hegel". Primul lucru pe care l-am făcut când am fost invitat în Germania, am cumpărat *Prelegerile de estetică* ale lui Hegel şi i-am spus lui Gellu: „Gellu, ia uite ce spune Hegel: arta dramatică e forma cea mai înaltă a artei, nu poezia!" „Nu cred". I-am dat textul. Şi eu am fost surprins.

Dintr-o dată mi-am dat seama că răspunderea mea față de ce fac pe scenă e mare. Pentru că eu mânuiesc mijloacele formei celei mai înalte a spiritului artistic a omului. Nici nu ştiam că port o asemenea povară. Dar şi datorită lui Gellu a trebuit s-o descopăr.

Mihaela Sîrbu *este actriță de teatru şi film. A jucat roluri principale în filmele „Tatăl fantomă" de Lucian Georgescu şi „Toată lumea din familia noastră" de Radu Jude pentru care a obținut premii de interpretare la Gala Gopo, Festivalul Entrevues de la Belfort, Franța şi din partea Uniunii Cinematografice din Romania (UCIN). Este fondatoarea şi directoarea Fundației Teatru Fără Frontiere, a Şcolii de Improvizație şi a programului Masterclass (1996). Din 2003 predă la UNATC, în calitate de conferențiar universitar doctor la Catedra Arta Actorului. A predat şi în Germania, la Athanor Akademie, condusă de prof. David Esrig. În 2016 a obținut Premiul Gopo pentru cea mai buna actriță în rol secundar pentru rolul „Sultana" din filmul „Aferim", regia Radu Jude.*

Mihaela Sîrbu *graduated from the University of Bucharest, German Philology and from the University of Drama and Cinematography. She works as an Acting teacher at the Drama Department of the National University of Theatre and Film since 2003 and has taught in Germany, at the Athanor Akademie. She was awarded with Prix d'Interpretation Janine Bazin at Entrevues International Film Festival Belfort, France, for Otilia in „Everybody in Our Family", by Radu Jude, Best Actress Award of the Union of Romanian Cinematographers (UCIN) for Tanya in „The Phantom Father" by Lucian Georgescu, 2012, and Best Actress Award for Otilia in „Everybody in Our Family", at Gopo Awards 2013. In 2016 she was awarded „Best Supporting Actress" at the Gopo Awards for Sultana in „Aferim", by Radu Jude.*

[9] Gellu Naum (1915-2001), eseist, poet, prozator şi dramaturg român, considerat cel mai important reprezentant român al curentului suprarealist şi unul dintre ultimii mari reprezentanți ai acestuia pe plan european.

Arta de a te emoționa şi de a emoționa

Interviu cu George Ivaşcu

de lect. univ. dr. Dana Rotaru

De un deceniu este Directorul Teatrului Metropolis şi acesta este rolul de care este cel mai mândru. Deşi are o carieră spectaculoasă, mi-a povestit mai mult despre copilăria sa petrecută în cabina operatorului de la Cinematograful Patria, despre serile petrecute în sălile Teatrului de Comedie, în adolescență, sau despre perioada de ucenicie în care fura meserie de la maeştrii scenei şi ai ecranului. Cea mai mare mulțumire a sa este să aducă publicul în sălile Teatrului Metropolis. Cea mai mare mare libertate: să se plimbe ca oricare altul pe Calea Victoriei. Cea mai importantă faptă a sa? Citiți aici:

Dana Rotaru: *A fost o alegere? A fost o întâmplare? Cum a fost, cum s-a întâmplat?*

George Ivaşcu: Cu actoria? Eu am fost un copil care nu a avut jucării şi atunci, ca orice copil care-şi doreşte să se joace, inventam foarte multe jocuri. Mai târziu, mama mă ducea la

teatru, la teatru de maturi, chiar dacă eram adolescent. Mergeam foarte des la Teatrul de Comedie pentru că mama era prietenă cu doamna Tedi, casiera de acolo, şi vedeam tot. Cred că nimic nu este întâmplător, pentru că primul teatru la care am fost angajat a fost Teatrul de Comedie.

Când aveam 14 ani, m-a dus mama la un spectacol la Teatrul Bulandra, la Grădina Icoanei. Am văzut *Tartuffe*, în regia lui Alexandru Tocilescu, cu o distribuţie de primă mână: Octavian Cotescu, Florian Pittiş... La un moment dat, în timpul spectacolului, domnul Cotescu s-a uitat, nu la mine, ci înspre mine, iar eu m-am făcut mic... M-a impresionat atât de tare modificarea asta, pragul ăla pe care-l luase şi îmi amintesc că în seara aceea – traversam Parcul Icoanei, în drum spre casă – mi-am zis: „Da, ştiu! Asta vreau să mă fac: actor!". Aşa a fost...

Când dai la liceu, mai toată lumea te întreabă ce vrei să te faci. Eu, venind dintr-o familie modestă, mă gândeam: „Dacă m-aş face arhitect, i-aş face o casă mamei, dacă m-aş face nu ştiu ce...aş face..." şi aşa, cu mintea aia de copil, m-am întrebat: „Nu există o profesie în care să le faci pe toate?". Am ajuns la concluzia, iată, că în actorie poţi să fii de toate!

Apoi, copilăria, respectiv şcoala primară, mi-am petrecut-o în Cinematograful Patria. Bunica mea era controlor de bilete aici. După ce terminam orele la 12... parcă aşa era programul la şcoală, de la 8 la 12... mergeam – învăţam la Şcoala Generală „Vasile Alecsandri", care era în curtea Bisericii Sfântul Iosif – mergeam la Patria şi, dacă bunica era în tura de dimineaţă la serviciu, mergeam cu ea spre casă, dacă nu, şi cel mai mult atunci îmi plăcea, când era pe tura de seara, mergeam întâi acasă, mâncam, nu dormeam de amiază, îmi făceam lecţiile şi, după aceea mă duceam la Patria, în cabina operatorului! Pe vremea aia erau role de-alea mari, aşa... şi eu dădeam gongurile – era cu gonguri pe vremea aia, erau 3 butoane şi asta mă lăsa operatorul, să dau gongurile! Am văzut foarte multe filme astfel. Am apucat să văd chiar premiere importante. Cred că nimic nu a fost întâmplător...

D.R.: *Aţi intrat din prima la Teatru?*

G.I.: Nu, şi eu zic că e bine că n-am intrat din prima, că poate nu eram astăzi aici, în momentul în care mă aflu, poate aş fi fost aşa... încrezut că am intrat din prima... După cum ştii, în perioada aia – eu am dat în '86 – erau foarte puţine locuri la I.A.T.C., respectiv în primul an, pentru că aşa era sistemul. Când terminai liceul şi te înscriai la facultate pe locurile de incorporabili, dacă erai admis, plecai în armată pe termen redus şi veneai în următorul an la facultate. Pe locurile de incorporabili erau, de obicei, unul la zi, unul la seral.

Nu am intrat din prima, aşa că mi-am făcut armata timp de un şi mai bine... În '87, nu am putut să dau admitere pentru că nu ne-au lăsat să plecăm din armată. Aşa că, în primăvara lui '88, m-am angajat recuziter la Teatrul Bulandra. Aici am avut prilejul absolut

senzațional de-al cunoaşte pe Nea Duțu, recuziterul doamnei Bulandra. Era pensionar, foarte în vârstă, dar el tot venea la teatru... În felul ăsta am aflat din tainele de culise ale teatrului, am văzut toate spectacolele de aici... mă suiam şi-n pasarelă să văd cum joacă actorii. Nu mai zic din stânga-dreapta. Am dat din nou la facultate, n-am intrat. Abia a treia oară am intrat. Cred că a fost foarte bine, pentru că mama şi toată familia m-au susținut, cu toate că niciunul dintre ei nu avea legături artistice. „ Ia stai tu acasă şi, mai bine, citeşte!", îmi ziceau. Aşa că mă duceam la Biblioteca Centrală Universitară şi... citeam! Mi-a folosit că n-am intrat din prima.

D.R.: *Cum ați resimțit faptul că v-au respins de câteva ori la admitere?*

G.I.: Ştiam că voi face meseria asta într-o zi. Aşa că, cel mai important era să îmi urmez visul. Mi-am zis atunci că n-am fost suficient de convingător, poate. N-am avut niciodată altceva decât sentimentul acela de tristețe că mai pierd un an, dar încercam să câştig anul ăla prin acest tip de lecturi, de... uite, sunt în preajma teatrului... Ştiam că voi intra. Nu că ştiam, eram convins şi simțeam undeva că, dacă îmi doresc foarte tare şi dacă mă pregătesc bine şi consistent, voi reuşi!

D.R.: *Ştiați că ăsta e drumul.*

G.I.: Da, ştiam. Nu mi-am pus vreodată problema am/n-am talent... Problema era că voiam foarte mult, îmi doream şi simțeam că aici este locul în care pot să mă exprim cel mai bine, în care pot să fiu eu în atâtea ipostaze, dar tot eu.

D.R.: *Experiența armatei ce a adus în plus, în minus?*

G.I.: Mda, experiența armatei pentru mine a fost foarte interesantă! Bunicii mei şi cu mama, pentru a suplini lipsurile materiale, m-au răsfățat foarte tare, în sensul că nu ştiam nici să îmi pun untul pe pâine, nu ştiam nici... cât costă un sifon! Bunicul ne mai trimitea pe la sifoane, dar, fiind nepotul favorit, pe mine mă evita. În acest sens, experiența armată a fost o experiență! Pentru prima oară am învățat să cos. Trebuia să ne coasem petlițe, nasturi. Pentru prima oară a trebuit să mă descurc cu mâncarea, să văd cum devine chestiunea! Nu era o experiență pe care mi-o doream. Eu îmi doream să fiu actor, să intru la facultate şi să-mi văd visul realizat. Experiența de aici m-a ajutat foarte tare să ies un pic din sistemul ăla de protecție, de ocrotire a familiei şi să mă descurc. A fost ok. Acuma, întrebat fiind dacă aş mai face o dată armata, aş spune nu. Dar consider că a fost o experiență necesară. Am avut parte, până la urmă, de o armată plăcută pentru că eu, având ureche muzicală şi un poignet foarte bun, am făcut armata la morse... şi era ok, eram transmisionist, deci era în regulă. Adică... nu eram la infanterie sau artilerie sau la tanchişti, adică arme grele. Asta era o armă chiar plăcută, că era: „didi, tatata"!

D.R.: *Până şi în armată ați făcut ceva care avea legătură cu meseria asta.*

Aşa am şi fost selecționat. Ei dădeau nişte teste: „Ăsta e bun, are ureche, are poignet-ul moale, deci poate să transmită repede!".

D.R.: *În '89, în toamnă ați intrat la clasa...*

G.I.: Dem Rădulescu, în primul an. Atunci mi-am dat seama ce complexe imense aveam: nu aveam încredere în mine, din cauza fizicului. Aveam personalitate, temperament, eram agitat tot timpul şi... nu prea ştiam eu ce să fac cu mâinile, mă simțeam cam stingher aşa: să nu greşesc, să nu mă tragă cineva de urechi. Într-o zi, nu ştiu cum m-am enervat „că nu se poate, bara barabarabara..." şi mi-am dat seama că în fața mea e Dem Rădulescu şi, uşor, uşor iarăşi m-am stingherit şi am zis: „Îmi pare rău, dom' profesor! Îmi dau seama că nu e ok!". El, aşa înțelept, îmi zice: „Bravo, Gică, ăsta eşti tu!". M-a încurajat să fiu aşa, să fiu liber.

După revoluție s-au modificat structurile, domnul profesor Dem Rădulescu a luat din nou anul întâi, în paralel cu domnii profesori Cojar şi Gonța. Aşa că am fost, din anul II, la clasa domnului profesor Gelu Colceag, de altminteri la clasa lui am şi terminat, în 1993. Asta mi-a priit. Dacă dom' profesor Dem Rădulescu a spus: „Bravo, Gică, ăsta eşti tu!" şi mă lăsa să fiu liber, domnul profesor Colceag era un spirit analitic. Atunci, el *m-a obligat* să analizez foarte bine ce trebuie să fac, nu să fac ce-mi vine mie. Mi-a priit treaba asta pentru că, puse cap la cap, am primit echilibrul ăla, adică să acționez, cu libertatea şi personalitatea mea, dar, în acelaşi timp, având nişte rigori profesionale, ceea ce e foarte important.

Imediat după revoluție, marii regizori s-au întors în România: Liviu Ciulei, Vlad Mugur, etc. Am avut şansa ca, de la finalul anului I să fiu luat la Teatrul Nottara să joc în spectacolul *Sinucigaşul*, în regia lui Cornel Mihalache, alături de Horațiu Mălăele. Aveam un rolişor acolo, țin minte că apăream la finalul spectacolului, dar era un rol, adică pfiu!... Stăteam în culise şi mă uitam cum joacă actorii deja consacrați, cu Horațiu Mălăele locomotivă. Evident, aşa cum se spune la noi, meseria se şi fură, şi faptul că stăteam în culise exact ca pe vremea când eram recuziter (de data asta eram semi-profesionist) m-a ajutat foarte mult să învăț meserie, pentru că e vorba şi de *meserie*, în meseria noastră!

Când eram în anul II de facultate, cum ziceam, s-a întors în țară domnul Liviu Ciulei şi am avut şansa, ca printre mulți alți colegi de-ai mei, să avem rolişoare sau figurație în *Visul unei nopți de vară*, un mare spectacol al domnului Ciulei. Am avut şansa de a fi student şi de a şi colabora în teatru, în acelaşi timp. Asta m-a ajutat foarte mult în educarea mea profesională, pentru că practicam în teatru ce învățam în şcoală.

A venit şi finalul facultății, când am avut şansa să iau marele premiu la *Gala Tânărului Actor*. Eram împreună cu colegii meu Radu Gabriel şi Marius Gâlea şi țin minte că nu eram pregătit de premiu... am jucat şi urma să ne întoarcem la Bucureşti, când organizatorii Galei ne-au zis să mai rămânem un pic. Se stabilise, pesemne, că luăm premiu. Țin minte că atunci m-a ajutat colega mea, Mihaela Teleoacă, mi-a dat o bluză, că eu eram

îmbrăcat de plajă, aşa! (râde)...Şi acum când revăd imaginile alea... sunt, într-adevăr, cu un blazer dat de Mihaela, m-am îmbrăcat că... luam premiu! Recunosc, premiul ăsta m-a încurajat foarte tare pentru că juriul era deosebit de important: preşedintele juriului era Ştefan Iordache, apoi în juriu erau Vali Seciu şi aşa mai departe, adică nişte actori super importanți, iar când cineva te creditează cu încrederea asta, simți că e bine, simți că ăla e drumul.

Imediat după *Gala Tânărului Actor* am avut şansa ca domnul Giurchescu, un alt regizor roman întors în România care atunci era directorul Teatrului de Comedie, să mă invite şi să mă angajeze, evident, la Teatrul de Comedie. Aici am avut parte de roluri principale.

La vremea aceea se reformulau trupele, într-un fel. Vlad Mugur organizase concurs la Teatrul Odeon şi foarte mulți din actorii consacrați de astăzi au fost angajați atunci. La fel, Andrei Şerban a angajat tineri actori la Teatrul Național, domnul Ciulei la Teatrul Bulandra. Era o efervescență!

Proaspăt angajat la Teatrul de Comedie, am primit un rol important şi destul de intrigant, la momentul ăla. Se monta *D'ale carnavalului*, cu o distribuție foarte importantă: Virginia Mirea, Sebastian Papaiani, actori la care mă uitam cum mare admirație... şi să primesc rolul Crăcănel, eu, un actor de 25 de ani – la vremea aceea eram cel mai tânăr Crăcănel, aşa cum a consemnat şi Valentin Silvestru. Cel mai tânăr Crăcănel pentru că, până atunci, rolul lui Crăcănel era mereu jucat de un actor matur. Am reuşit iarăşi, zic eu, o performanță care a fost foarte apreciată şi premiată şi ăsta a fost plusul care mi-a dat încredere. De aici încolo au început, fără a mai lungi vorba, pentru că ar însemna să vorbesc foarte mult şi riscul e să uit pe unii dintre ei, întâlniri majore cu Cătălina Buzoianu, Alexandru Tocilescu. Ca să concluzionez, ca să nu uit pe cineva, ca să nu fac vreo nedreptate, pentru că oamenii ăştia au însemnat foarte mult în viața mea, pentru că eu sunt rodul întâlnirilor pe care le-am avut cu fiecare: fiind un puşti, am avut de învățat şi am avut şansa de a juca cu Gheorghe Dinică, Ştefan Iordache, Dem Rădulescu... Nu ştiu cum să îți zic, ei erau monumente! Ştii ce am simțit de fiecare dată? Că, în felul lor, mă ocroteau. Mă puteau hali pe pâine, nu era o problemă, dar aveau atâta generozitate! Şi de aia zic că sunt rodul întâlnirilor cu aceşti mari regizori şi mari actori cu care am avut şansa să joc sau să joc în spectacolele lor.

D.R.: *Toate colaborările astea s-au petrecut ca angajat al Teatrului de Comedie sau ați avut colaborări şi în alte teatre?*

G.I.: La vremea aceea nu funcționa la noi teatrul independent. Eu eram simultan angajatul Teatrului de Comedie şi lucram şi la Bulandra foarte mult. Apoi am ajuns actorul Teatrului Bulandra şi, la scurt timp, am primit oferta de a mă duce actor la Teatrul Național din Bucureşti. Asta se întâmpla în 1996, deci foarte curând de la terminarea facultății.

D.R.: *Din 1993 până în 1996 ați trecut prin 3 teatre, jucând roluri principale şi întâlnind oameni importanți din meserie...*

G.I.: Păi da, jucam, spre exemplu, la Alexandru Tocilescu în *Scrisoarea pierdută*, celebra *Scrisoare* cu Ştefan Iordache...

D.R.: *Da, ştiu, am văzut-o. Jucați Tipătescu.*

G.I.: În paralel, la interval de două săptămâni am avut premiera la Ducu Darie cu Iluzia comică. Acolo rol principal, aici rol principal. După aia, a urmat o perioadă destul de lungă în care am tot jucat... în cele trei teatre.

D.R.: *Făceați şi televiziune, mult.*

G.I.: Foarte mult! Pe vremea aceea, TVR-ul – pentru că celelalte televiziuni erau în creştere – şi Antena, țin minte, începuseră zona de divertisment şi, evident că ajunsesem să fac diverse cupluri comice. Primul cuplu l-am făcut cu domnul profesor Dem Rădulescu. A fost o şansă, era divertismentul ăsta de foarte bună calitate făcut de mari scenarişti, cu mari actori şi a însemnat foarte mult.

D.R.: *Cum a fost trecerea de la teatru la televiziune?*

G.I.: Destul de naturală, pentru că am privit întotdeauna divertismentul nu ca pe un scheci, ca pe o chestie banală, subțire, ci ca pe o piesă de teatru scurtă. Replică/contra-replică... eram un personaj, şi apoi altul, şi aşa mai departe. Adică, nu am privit divertismentul ca pe ceva uşor sau lejer, ci ca pe ceva important.

D.R.: *Actoria cu camera ați deprins-o direct în televiziune, nu ați făcut cursuri...*

G.I.: Nu. Exista la facultate un curs de actorie de film/televiziune, dar preponderentă era arta actorului de teatru.

D.R.: *Ucenicia, ca să zic aşa, ați deprins-o direct pe platou. Ați început să fiți distribuit şi în filme?*

G.I.: Da! Aici iarăşi spun că am avut întâlniri importante, cu regizori şi actori mari: Andrei Blaier a fost unul dintre ei, apoi mă reîntâlneam, iată, cu domnul Dinică (debutasem la Teatrul Național într-un spectacol unde l-am avut partener pe dumnealui). În film, am avut scene importante cu Ilarion Ciobanu. Îmi spunea: „Puştiu', ține camera aici tot timpul (*arătând spre ochi*), ține camera aici!". Sunt secrete profesionale pe care numai actorii care aveau experiență şi care ştiau să lucreze, ți le puteau dezvălui. Poate ți se spun şi când eşti student, dar ți se par teoretice dacă nu lucrezi concret şi mult, ca să devină reflex. Până la urmă, o profesie este un ansamblu de reflexe condiționate. În chirurgie, când medicul citeşte apendicită, ştie exact în ce zonă a trupului se duce şi intervine profesia. Nu vorbim de arta actorului, care înseamnă arta de a emoționa. Aia e altă discuție.

D.R.: *Care este diferența între arta actorului şi profesia actorului?*

G.I.: Actoria, profesia de actor e ca orice profesie. Are reguli, norme, principii pe care trebuie să le respecți. Uneori, ca profesor, sunt sever cu studenții, pentru că nu mă deranjează că întârzie la curs, dar ei trebuie să aibe reflexul clar că la ora 19.00 publicul e în sală, la ora 19.00 bate gongul. Din respect față de public, tu trebuie să fii acolo înaintea lui! Şi atunci, nu că țin eu să vii la curs la timp, dar trebuie să-ți creezi reflexul. Am dat un exemplu despre ce înseamnă profesionalismul. Sunt nişte reflexe pe care trebuie să le ai, tocmai din respect față de public şi față de această profesie, până la urmă.

Revenind la profesie: textul nu e al tău, e a lui Shakespeare, să zicem; direcția de scenă nu e a ta, e a unui domn sau a unei doamne care-ți spune: „Intri, ieşi, te aşezi!", costumele, decorul aparțin unui scenograf, deci... cam tot ce este în jurul tău nu-ți aparține. Dar trebuie să devină, să-ți aparțină. Atunci, cum faci tu? Că tu ai un text, ai nişte vorbe, nişte mişcări de făcut, deci chestii care par mecanice şi tehnice. Ce aduce actorul, cu talentul său, cu vocația sa? Eu cred că aduce emoție.

Atunci când ai de spus: „Te iubesc!", „Te urăsc!" sau „Adio!", „ Nu ne mai vedem niciodată!" – adică replici grele – pentru ca omul să te creadă, în primul rând trebuie să te emoționezi tu. Abia atunci publicul poate să zică: „Da, săracu, uite, l-a părăsit iubita!", şi aşa mai departe.

Cred că arta actorului este arta, capacitatea de a te emoționa şi de a emoționa.

D.R.: *În văzul tuturor.*

G.I.: Da, e o profesie în care trebuie să ai curaj să fii vulnerabil. Eu cred că omul este ca o broască țestoasă. Adică toată viața – şi e bine că e aşa – ne antrenăm pentru a nu fi răniți, pentru a nu fi vulnerabili, pentru a nu ni se întâmpla lucruri rele, ne punem o carapace, logic, pentru a ne apăra. Şi, ca broscuța țestoasă, ieşim şi noi din carapace, după care, dacă ceva ne sperie, ne băgăm iute înapoi. Ei, iată, actorul trebuie, tocmai, să n-aibă carapace şi să se arate aşa cum e: aşa cum îi bate inima acolo, cum vine lacrima, cum se enervează, cum râde, cum toate cele. Adică trebuie să aibă această capacitate de a nu pune o carapace între sine şi public. În viața de toate zilele e bine să o ai, e chiar recomandabil, pentru a nu suferi.

D.R.: *Dar pe scenă, fără carapace!*

G.I.: Fără carapace...

D.R.: *Aveați 25 de ani şi erați deja celebru. Celebritatea asta a fost o haină grea? Cum i-ați făcut față?*

G.I.: Simplu...

D.R.: *De fapt, cum îi faceți față? De atunci încoace tot sunteți în lumina reflectoarelor. Fie că sunteți director de teatru, fie că sunteți actor, fie că sunteți profesor...*

G.I.: Sfatul meu pentru mine de fiecare dată e următorul: citez din Luigi Pirandello, *Şase personaje în căutarea unui autor*, atunci când vine Tatăl şi-l întreabă pe Regizor: „Cine eşti

tu?" şi el răspunde: „Cum adică cine sunt eu? Sunt Regizorul"... „Nu, cine eşti TU?"... „Sunt directorul, nu înțelegi, cum adică cine sunt eu?"... „Nu, cine eşti tu, cel cu visurile tale, cu speranțele tale, cu amăgirile, cu dezamăgirile...".

Deci, dacă pui accentul pe TU, eu nu uit niciodată că sunt un copil din cartierul Militari, Gorjului, dintr-o familie modestă, care n-a avut niciodată legătură cu teatrul, care şi-a dorit să fie pe partea cealaltă a baricadei, pentru a bucura pe alții. Şi atunci e, apropo de pedagogie, ceea ce le spun şi studenților: „Dacă joci Hamlet, nu juca prințul, că atunci eşti formal, eşti prințul Danemarcii care...". NU! Ăla e un tânăr student care se întoarce acasă şi se întâmplă ce i se întâmplă. Deci, vorba unui prieten, actoria e colț cu nebunia, totul e să nu dai colțul! Adică, două ore eu trebuie să intru, cum se spune aşa uzual, *în pielea personajului*, nu? Adică, să fiu Napoleon, de exemplu. Da, dar când am ieşit pe stradă eu nu am voie să zic la Piața Universității: „Toată lumea la comanda mea!", că lumea va zice: „Da, e actor, l-am mai văzut...". Nu! Acolo eşti un om care are o familie, care are probleme, amăgiri, dezamăgiri, cum spunea Pirandello: „TU, ăla...".

Da, practic trebuie să-ți faci profesia cu credință. Da, trebuie să convingi publicul pentru două ore că eşti în condiția lui Napoleon, a lui Hamlet, etc., dar atât. Dacă ai un copil de crescut, vrei să-ți faci o familie, dacă ai o familie, dacă, dacă, dacă, alea-s probleme umane şi atunci trebuie să rămâi omul, în primul rând. TU-ul ăla... De asta teatrul este structurat pe trei compartimente majore – asta le spun şi studenților: de ce oare s-au inventat cabinele (au rămas dintotdeauna şi vor rămâne aşa, indiferent de existența noastră efemeră prin teatru), care e rostul culiselor şi care e rostul scenei? Iată e un traseu pe care actorul îl face: intră pe poarta teatrului, se duce la cabină, îşi dezbracă hainele, problemele, toate cele, pune alte probleme, alte haine pe el şi intră în culise – care este partea în care vii de undeva, undeva... vii de undeva. Aici este pregătirea mentală. Şi, apoi, e scena. Iată că, după ce spectacolul s-a încheiat, traseul e invers. Asta face parte din profesie, din reflexele de care vorbeam, gata! S-au stins luminile, ți-ai lăsat problemele personale, îți pui hainele tale şi mergi acasă. Asta am descoperit-o pe propria-mi piele, apropo de faptul că Dumnezeu le rânduieşte pe toate într-un fel.

Am mare succes cu Crăcănel, la Teatrul de Comedie... În visurile mele, evident că aşteptam ca, după premieră, lumea să mă aştepte să le dau autografe! Când mă demachiam, asta era în imaginația mea: „O să fie buluc, ca la Hollywood, toată lumea o să stea la uşa mea, paparazzi!". Doar era debutul meu! Am ieşit din cabină, am ieşit din teatru, nu era nimeni...

"Oi fi întârziat eu cu schimbatul", îmi zic, „mai şi ploua afară". Asta n-o s-o uit, ploua, exact ca şi astăzi! Lumea cu umbrele, încotoşmănată, înfrigurată, să prindă autobuze, toate cele. Am ieşit, mi-am deschis şi eu umbrela şi am luat-o pe Calea Victoriei, mergând spre casă. Mi-am dat seama că nimeni nu se uita la mine, că eram un om cu o umbrelă, ca toți ceilalți. A fost o lecție pe care am învățat-o atunci. Ce îmi închipuiam eu? „Pfuuu! Am

triumfat, i-am spart, cum mă aplaudă acum, excepțional!!”... Nu, eram un om cu o umbrelă, ca toți ceilalți oameni, în drum spre casă.

Mi-am zis: „Ce bine!”. Şi, de atunci, aşa mă văd tot timpul. După ce se termină spectacolul, relația mea cu publicul este aşa cum o descrie Henry Miller: „Ce e teatrul? Este un pod între om şi om, într-un ocean de singurătate”. Ne spunem poveştile din spectacolul respectiv, după care fiecare îşi continuă propria poveste. Ne mai reîntâlnim, poate, în altă poveste comună, atunci când publicul revine în sală. Asta e tot şi atunci firesc că nu îți ia Dumnezeu mințile!.. Am doar 1.65 înălțime, am următoarele probleme de rezolvat, am o mamă, am o familie, am două pisici, nu-i nimic deosebit în chestia asta, şi alții au două pisici, şi alții au o mamă, şi alții au o familie, deci unde e deosebirea? Cu ce sunt eu mai presus? Cu nimic! Aia e tot şi atunci e simplu. Mă gândesc la cine eşti TU, apropo de întrebarea ta, şi atunci nu sunt nici regizorul, nici directorul, nici profesorul, nici actorul. E o profesie, dar când sunt aici şi trebuie să facem treabă, sunt directorul care ia decizii, când sunt pe scenă sunt actorul care emoționează publicul, când sunt la facultate sunt pedagogul care îndrumă în profesia pe care studentul-actor să o urmeze 40 de ani, nu 3 ani. Aceşti 3 ani de studiu trec, vorba maestrului Beligan: „Actorul este un sculptor în zăpadă, e efemer”. S-a dus facultatea, ce faci 40 de ani? Presupunând că la 65 de ani ieşi la pensie.

D.R.: *Ați învățat în timp să vă manageriați energiile totuşi. Traseul cabină-culisă-scenă-scenă-culisă-cabină şi, după acea, gata, ies pe stradă şi sunt băiatul care a copilărit la Gorjului, în Militari, e mereu altfel. Nu vi s-a întâmplat niciodată să nu puteți dormi noaptea decât târziu pentru că rolul ăla, din seara aia...*

G.I.: Da, se întâmplă cel mai adesea pentru că energia actorului trebuie să fie o energie mai mult de noctambul, de nocturn pentru că eu trebuie să fiu în plenitudinea forțelor mele începând cu ora 19.00 şi sigur că intrând într-o intensitate, dacă vrei să faci profesia ca lumea, adică nu să dai nişte replici pe acolo, să te mişti prin scenă, să faci frumos... sunt nişte intensități ale trăirilor tale. Da, sigur că jucându-te cu aceste trăiri, la ora 19.00 trebuie să fii nervos, la ora 19:30 trebuie să fii dezamăgit, la ora 19:45 trebuie să râzi. Deci sunt comprimate aceste trăiri, evident că rămâi, rămâi... într-o oarece tensiune. Dar şi asta se educă. Am o mare stimă față de medici: chirurgul (aşa îl văd eu, poate că greşesc, dar eu aşa îl văd din afară – bănuiesc că aşa îl vede şi spectatorul, cum îl văd şi eu) când intră în sala de operații ştie că trebuie să se dezinfecteze, are procedurile clare... da, după care începe munca lui de creație, pentru că probabil, nu probabil, sigur, un om nu seamănă cu celălalt şi atunci intervin multe necunoscute, dar tocmai procedura îl face profesionist. Cred că aşa e în orice profesie. Aviatorul – că asta m-aş fi făcut eu, medic, aviator, dacă nu mă făceam actor – cred că şi aviatorul urmează procedurile, dar vine şi cu partea lui de... creație. În aer cred că se întâmplă un milion de lucruri la care trebuie să faci față ca pilot. Nu mă pricep la

alte profesii, dar bănuiesc că dacă vrei să fii profesionist, trebuie să respecți nişte reguli, proceduri.

Ca actor, trebuie să ai normele tale de procedură în care spui: „Dom'le, pentru mine cabinele înseamnă asta, pentru mine culisele înseamnă asta"... Nu ştim cine a inventat compartimentarea asta, dar probabil a fost o noimă, a fost o logică, şi atunci, de când se face teatru şi probabil şi după ce n-o să mai fiu, tot aşa o să se facă teatru, din punct de vedere al procedurilor. Trebuie să-mi dau o explicație, măcar logică. Nu pot să trec ca Vodă prin lobodă, vreau să trăiesc o viață din profesia asta, dar nu ştiu de ce există culise. Măcar îmi dau un răspuns, e al meu, e personal. Poate un coleg care citeşte acum interviul, o să zică: „Du-te, dom'le, că nu asta e!". Fiecare are procedura lui. Nu asta mă interesează pe mine, pentru că practic de aia se poate juca Hamlet de sute de ani, diferit. Pentru că fiecare le vede altcumva, şi aici e şi frumos – subiectivitatea asta. Dacă Hamlet s-ar face într-un singur fel, dacă ar avea o singură formă, s-ar fi juca o dată şi la revedere. Era spectacol de unică folosință. Profesia presupune o anumită rigoare.

D.R.: *Presupune o anumită rigoare pentru că vă pasionează şi pentru că vreți să o faceți la nivel de excelență. Cum vă păstrați candoarea, în condițiile astea? Nu vi s-a întâmplat niciodată să faceți un rol pe care să ştiți că îl faceți tehnic?*

G.I.: Nu, şi asta dintr-un singur motiv: eu privesc fiecare text ca pe o poveste. Poveştile nu seamănă între ele. „Te iubesc" e o formulă, dar într-un fel îți iubeşti mama, familia, într-un fel îți iubeşti copiii. Sunt alte „te iubesc"-uri. Într-un fel iubeşti la 20 de ani, într-un fel iubeşti prima oară, într-un fel iubeşti la 50 de ani. Tot iubire e. Şi atunci n-ai cum să rămâi doar în zona tehnicii, dacă vorbim că nu există personaj – şi nu există personaj, există oameni şi condiții umane. Hamlet este un om, nu e un prinț, deci nu e o statură. Prințul Charles, poate are şi el dezamăgirile, iubirile lui, şi aşa mai departe, deci, e om, în primul rând. Cu statut, cu nişte norme. Capacitatea ta este în primul rând de a vorbi despre om, asta spuneam adeseori studenților, că, până la urmă, un om le vorbeşte oamenilor despre o condiție umană. Şi atunci, eu îți povestesc ție condiția mea; nu ştiu dacă este ingenuitate, naivitate, dar nu vreau să moară copilul din mine. Eu când eram copil şi îmi dădeai un băț şi îmi ziceai că e cal, credeam în convenția aia. Aşa e şi aici. Cred că marele secret e că da, i-ai dat bățul copilului şi el devine cal: tâgâdâm, tâgâdâm!... Asta trebuie să cultivi, ca actor, cu orice preț. Face parte tot din gimnastica profesională. Un profesionist trebuie neapărat să înceapă să spună: „Stai puțin, n-am voie să-mi omor imaginația, ingenuitatea, vulnerabilitatea". Frumusețea este ca-n fiecare rol să încerci o experiență umană. „Ce ar fi dacă m-aş fi născut în Danemarca şi s-ar fi întâmplat asta..." Aşa fac să funcționeze mult din ceea ce înseamnă creativitate, imaginație, sentimente.

D.R.: *Personajul este întotdeauna înafara ta şi tu faci drumul spre el, descoperindu-te pe tine în el? Sau cum e?*

G.I.: Nu contează de unde pleci, important e unde ajungi. Că sunt momente în care trebuie să stai să analizezi bine textul, ca să înțelegi nişte sensuri şi nu le prinzi din prima. Alteori poate funcționa intuiția, că noi suntem atât analitici, dar şi intuitivi. Şi zici: „Ce l-am prins din prima!". Se întâmplă. Deci, nu ştiu care e drumul neapărat. Important este să nu minți şi să nu te minți. „Tu ai crede? N-aş crede! Păi, şi atunci de ce să te cred eu?". Adică, mai degrabă vorbim despre adevăruri, despre sensuri adevărate, decât despre formă. Eu cred că, dacă îmi păstrez ingenuitatea asta e pentru că nu uit ce spuneam, şi anume că eu m-am apucat de teatru pentru că nu aveam jucării şi mi-au plăcut jocurile, îmi plac jocurile şi îmi place să mă joc de-a cerşetorul, într-un mod profesionist. Adică respectând rigori.

D.R.: *Bun, înseamnă că arta actorului este arta fiecărui actor în parte.*

G.I.: Există norme, ca în orice profesie, dar da, de asta nu seamănă picturile între ele...

D.R.: *Ce înseamnă experiența profesorală pentru dumneavostră? Vă împlineşte, aveți nevoie de ea, e o datorie, e o bucurie, e o nevoie?*

G.I.: În 1993 luasem marele premiu la *Gala Tânărului Actor*. În înțelepciunea sa, profesorul Ion Cojar, Şeful Catedrei de Actorie de la UNATC, îmi zice la vremea aceea: „Tu n-ai vrea să rămâi şi la catedră?"; „Nu, dom' profesor, eu actoriiieee vreau, nu pedagogie!". „Încearcă! Cred că ai face echipă minunată cu profesorul tău, Dem Rădulescu".

Nu ştiu ce a văzut maestrul Cojar, dar ştiu, apropo de datorie, că dacă pot face pedagogie, cumva e nu pentru că ştiu, pentru că fiecare generație nu seamănă cu cealaltă, logic, ci pentru că sunt aşa, ca o curea de transmisie. Adică, îmi face plăcere să le povestesc despre teatru, să le împărtăşesc şi să le ofer din experiențele altora filtrate, evident, prin întâlnirile mele. Le povestesc studenților despre faptul că la ora 9 dimineața când mă duceam la teatru să repet, domnul Iordache ieşea din scenă, adică-şi terminase repetiția; iar domnul Dinică stătea în culise, la Teatrul Național, în timpul spectacolului. Cabiniera îl schimba acolo, pentru că dumnealui nu se ducea la cabină, stătea în culise şi urmărea energiile celor implicați în spectacol. Pentru mine pedagogia e un act de creație.

D.R.: *Cred că asta este, poate, principala legătură între arta actorului şi pedagogia artei actorului: ambele se învârt în sfera creației. Sunt acte de creație amândouă, doar că în pedagogie tu eşti cel care îi susține pe ceilalți, în vreme ce, în arta actorului eşti în sistem, eşti de-a dreptul instrumentul respectiv.*

G.I.: Exact. Apoi, să oferi şi să cultivi încredere mi se pare esențial în pedagogia artei actorului. Profesia asta este un maraton, prin urmare nu în toate rolurile vei avea şi succes. Important e să îți înțelegi parcursul şi să mergi mai departe.

D.R.: *Ați avut şi eşecuri profesionale?*

G.I.: N-aş spune eşecuri...

D.R.: *Neîmpliniri?*

G.I.: Da, mai degrabă neîmpliniri. Căderi şi eşecuri, mulțumesc lui Dumnezeu, n-am avut.

D.R.: *Unde sunteți acum ca actor? Cine sunteți? Ce mai aveți de câştigat?*

G.I.: Eu dacă mâine primesc un rol, voi privi cu aceeaşi... (*pauză*)

D.R.: *Seninătate, linişte, interes?*

G.I.: Nu, cu aceeaşi îngrijorare...

D.R.: *Îngrijorare?!?*

G.I.: Încă am spaimele, fricile de a nu rata, de a nu...

D.R.: *Aha, adică o luați de la început cu fiecare rol...*

G.I.: E obligatoriu, obligatoriu! Abia aşteaptă anumiți colegi să spună: „Iar se repetă Ivaşcu!" (*râde*) şi atunci, măcar pentru mine fac pariul ăsta. Nu, lăsând gluma la o parte, nu îmi pun niciodată probleme de genul ăsta, adică prefer să nu mă gândesc la finalitate, prefer să fiu într-un proces.

D.R.: *În relația cu regizorul, ce vă interesează cel mai mult?*

G.I.: Cel mai important e ca el să înțeleagă textul. Să nu mă ducă într-o direcție greşită. Eu să-l creditez: „Da, dom'le, are viziune!", ca apoi să mergem într-o direcție greşită.

D.R.: *Sunteți Directorul Teatrului Metropolis de un deceniu. Teatrul acesta este parte din viața dumneavostră. Această muncă de a ține un teatru v-a adus, fără îndoială, satisfacții, dar şi nemulțumiri. Care ar fi acestea?*

G.I.: Am de spus doar atât: eu sunt un actor care are grijă de un teatru şi atunci fiecare proiect este important pentru mine, fiecare coleg care joacă aici e important. Însă, cel mai important rămâne, pentru mine, publicul. De asta, când alegem proiectele, rugămintea mea este ca, în primul rând, să fie o poveste şi, în al doilea rând, să nu gonim publicul din sală. La Teatrul Metropolis jucăm în fiecare zi, uneori chiar şi de două ori pe zi. Revin... directoratul este cel mai frumos rol pe care l-am făcut, pentru că ăsta va rămâne. Şi atunci, dacă celelalte roluri vor dispărea sau sunt mai împlinite, mai neîmplinite, ăsta măcar ştiu că va rămâne. În sensul că e un loc care s-a construit pentru noi şi s-a construit cu noi, pentru că toate spectacolele şi-au adus bucățica lor de aport în a aduce public, în a crea publicul care vine în sală. Ca director, cel mai important e să anticipezi. Adică să ştii că anul ăsta vrei să faci, să zicem, trei proiecte şi să le şi faci. Eu nu mă simt director. Am o echipă, asta a fost cel mai greu de format. Sunt fericit că iată, după 10 ani de zile, un loc care era inexistent în peisajul teatral, la ora asta e un loc vizitat atât de profesionişti, deci de colegi, cât şi de public. Cred că asta spune multe.

D.R.: *Nu vă simțiți, dar sunteți director!*

G.I.: Mmm... da... dar repet, nu mă gândesc la condiția asta, ci mă gândesc la...

D.R.: La misiunea asta.

G.I.: Da. De aia spun că e cel mai frumos rol. A construi un teatru e un rol frumos. Sunt colegi care chiar şi în spațiul independent au reuşit să construiască spații culturale, îi felicit din suflet pentru că ştiu cât e de greu, ştiu cât n-ai voie să te plângi de nimic. Ştiu ce important este să creezi asemenea locuri, ştiu cât e de greu să aduci publicul într-un loc şi după aceea să-l faci să revină la teatru. E frumos să laşi în urma ta un spațiu de genul ăsta. Asta e cel mai important.

Dana Rotaru *este actriță, trainer (Evolution Training şi Extreme Training) şi lect. univ. dr. al Facultății de Teatru a UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, susține cursul de Arta actorului şi Teatru muzical în cadrul Masterului de Arta actorului, conduce cursul „Actorie pentru tineri (12-18 ani)", în cadrul Şcolii de Duminică a UNATC. Este autoarea unei serii de articole de specialitate în Arta actorului şi Tehnica vorbirii scenice, publicate în revistele „Concept", „Atelier" şi „Studii. Sinteze. Comunicări". Este Doctor în Teatru, cu teza „Actorul în evoluția spectacologiei ultimelor decenii ale secolului XX" (2010).*

Dana Rotaru *is an actress, trainer (Evolution Training and Extreme Training) and lecturer PhD in the Faculty of Theatre from UNATC „I.L. Caragiale" Bucharest, teaching the Acting and Musical theatre class in the Acting Masteral Program, „Acting for Teenagers"(12-18 years) in UNATC „Sunday School". She is, also, the authour of a series of papers on acting and voice, published in „Concept", „Atelier", „Studii. Sinteze. Comunicări". PhD Thesis: „The Actor in the Last Decades of the 20th Century" (2010).*

Practical Aesthetics Masterclass

Interview with Sebastian Angborn
- First Part –

by lect. univ. dr Mihaela Bețiu

Based in Sydney, Sebastian Angborn is a Swedish born Australian who eats, lives and breathes story. Having started acting at the age of 8 as a way to learn English, he was fortunate enough to be granted a full scholarship at the Australian Acting Academy before progressing to further study at Young Actors Studio NIDA and the Atlantic Theatre Company (NYC).

Further to his acting studies he completed his Bachelor of Film and Television Production at Bond University, specialising in Cinematography and Screenwriting. He then went on to a year long screenwriting mentorship with PhD candidate on Gnostic Philosophy

in Western Cinema, and current Associate Chair of Film at the Savannah College of Art and Design, Mr Shawn Kasinger.

To date he has appeared in Television and Film Production which have screened in over 50 countries, provided script consultation services to short films which have won dozens of awards, as well as optioned his first feature script.

He has also served as the Senior Academic Manager for the New York Film Academy in Australia, developing and co-ordinating some of the intense hands-on acting and film curriculum in Australia.

He brings care, energy and creativity to every project he attaches himself to, and is always up for a new creative challenge.

Mihaela Beţiu: *Sebastian, you are an actor, director, producer and the Senior Academic Manager for the New York Film Academy in Sydney, Australia. Let's talk a bit about yourself.*

Sebastian Angborn: My name is Sebastian Angborn, I'm Swedish originally. I started acting when I was 8. I guess I turned to acting because it was a way of learning English. My parents moved to a new scene and we're like, *This is school, go learn English, do your thing!* So I did. I kind of caught the bug of acting and kept acting all the way up until I was eighteen and at that point I was very strongly encouraged to go to the national school of acting training called **NIDA** (National Institute of Dramatic Art). It's where Mel Gibson or Kate Blanchet went to. At the time, there was a little bit of infighting there, it was like *Darling, we're actors!* Not my style! So I went and studied film instead. I studied screenwriting mainly at school, because I didn't want to be the kind of actor that sat around and waited for the phone to call. Because that sucks and then you end up waiting for like three years and you don't do anything. Might be a bit different here, but you end up being a waiter. So I went into that, I went to New York and I studied there for a while and that's where I really cemented my **Practical Aesthetics** training. The beautiful thing about Practical Aesthetics is that it was created in the 80's as a way of responding against **Method Acting**. Of course, you're familiar with Method Acting, There was the Group Theater in New York in the 1930s where Konstantin Stanislavsky came over and did some lectures and you have Lee Strasberg, Sanford Meisner and Stella Adler. And, later in her career, Stella Adler went back to Russia to study more Stanislavsky again. At that point he'd written his third book and so the process was quite different and she came back and went *Hey guys we're doing this all wrong!* and Lee Strasberg replied *Shut up, you don't know what you're talking about! I'm just going to do my own way.* So he went off and created what's now contemporarily known as the **Method System,** which is mainly sensory recall, it's very focused on yourself as an actor. Stella Adler went away and took the research aspect and really started focusing on getting to know the character, running backstories, involving yourself in a very intellectual level

with the character. Sanford Meisner was stuck in the middle and went *I think you're both kind of wrong, kind of right, so I'm going to start doing impulse work, because I believe what we're really chasing is the truth of the moment, moment-to-moment-to-moment.* Anyway, Strasberg became very popular, he set up a school in Los Angeles and, because of the methodology of that, David Mamet started getting very, very tired of actors going *I don't think my character would do that!* I swear to God, if you want to piss off a director you utter that phrase. So, he was really getting tired of these actors going *I don't think my character would do that!* and he kind of went *Well, look I'm the one who's been spending five years of my life writing this thing so why don't you let me worry about the playwriting and you just do the acting, ok?* And how the technique kind of came about was... David Mamet was teaching a summit class at NYU Tisch and he took a whole bunch of students out to his farm in Vermont. The story goes that William H. Macy came with them, because they were best friends, and they were sitting down with a bottle of scotch and they kind of went *So what do we teach these guys?* and... Practical Aesthetics was born. So it's very much based on honoring the intention of the writer, on stoic philosophy. When I teach I'm big on philosophy, I get my students to read poetics and all sorts of stuff, because I think it's really important for young actors especially when you go out there into the wilderness – and it is a wilderness! You really need a philosophical basis, you need to understand why you are doing this. Because it's hard and difficult, right? It's difficult paying bills doing this so you need to have a philosophical conviction. The other thing is that you can go *Look, philosophically I think that story is progressive, therefore I think acting technique should be progressive, therefore I don't agree on the use of memory, because memory is regressive.* Because William H. Macy was coming from the Meisner technique, he was big on the moment-to-moment work, so, there are four steps, it's super simple – the first two steps have to do with the text analysis, the third and the fourth step have to do with how you as an individual access to text. How many actors, though, go through the script line by line and figure out the subtext of the line? Switch it off because you don't need to. It's helpful if you're dealing with something like Chekov or something that's very stylistically complex, layered. Absolutely! If you come into something new *I don't really understand what's going on here!* it's helpful to do that, but how often do you do that in life? Never! Because it's manipulative and this place up here is not a place that we come to manipulate people. It's a place we come to inspire people, right?

M.B.: *Right. So this method is very text focused.*

S.A.: And because it's so much about the intention of the writer and because it's an American technique I want to teach my students **filmmaking story structure** as well. We will study **Monomyth - Hero's journey**. It's how 99% of the way American film is structured. So, let's say I'm your agent, you move to L.A. right now, so you might have 8 auditions in a day. It's pilot season, it's just bang-bang-bang. You do not have time to go

from subtext every line, you do not have time to create an elaborate backstory for your character. So, I'm your agent, you have an audition, it's Steven Spielberg's next film, let's say it's a historical drama. Because it's a studio film, I can't give you the entire script, I'm going to give you a little by-line and I'm going to give you a scene. When you get especially an American piece of work, the very first thing you should do when you get to open up that script is look at the page number, because if you know what page number it is, you know where in the arc of that story it is, which means you understand the function of the scene and at that point you can go in and start making choices. Because if it's page 10 and you're having a meltdown, the stakes aren't high enough yet. It's probably not the right choice, it might feel great, but now we're going back to what's good for you as an actor rather than what's serving the text. Whereas if it's page 87, we're getting close to the climax which means we're right up the top and it means that, if I'm the Casting Director now and I go *Why did you make that choice?*, you can reply *Well, it's page 45 which means it's here in the structure and I think this is probably the function of the scene.* And I, as a Casting Director, go *Hmm, smart actor. Great! I don't have to baby you on set. I can confidently put you in front of the director.*

M.B.: *So, Sebastian, you are teaching your students to make things as easy as possible for the people they are working with.*

S.A.: Right. And I recommend a couple of essays from David Mamet, from the book called *Writing in Restaurants*. It's from 1987 and it essentially talks about what he thinks the theatre is, what he thinks the principles of performance and storytelling are and they're a really good foundation for your students to consider. It's important because, if you're going to be an artist and you're going to commit this much of your life energy to something, I genuinely think you need to understand that it has a greater purpose and I think you need to understand what you're being a part of, because film is probably the most powerful propaganda tool in the world. And when you start understanding this stuff, you can start seeing how shifts in the zeitgeist start getting influenced by film. So there's a very clear break around 2000 where the ideas behind film change in the States. It's like instantly. Pretty much the pivot point is *The Matrix* and then the thematic of that gets very pop.

M.B.: *So, an actor, for you, has to be conscious and intelligent.*

S.A.: You have to be ok with the fact that people will affect you and that you will affect people.

M.B.: *This is also one of your most important techniques.*

S.A.: What's so great about it is that you start to realize that you, as an actor, you don't have to do anything, you just have to stand here and breathe and actually let the other person affect you. If I go *You're an asshole*!... See those micro-expressions? You don't have to censor it, your body will respond organically. If you just think *I'm going to make you do what I want!* they'll take care of you. I think one of the things we constantly get taught when we start doing the Stanislavsky training is like it's all about your partner – listen to him. This is what it really means, it genuinely is all about them, this will look after itself. One of the great things about this technique, for me, is that it translates between film and stage very, very well. In my vision, apart from technical things, there should be no difference. It's a controversial statement, but there should be no difference between stage and film because truth is truth and if we were just talking about the fact that you can know if there's like sexual chemistry just in a bar, if I'm having truthful moments and it's raw, you'll be able to tell. If I'm up here and I'm doing a technical performance you'll walk away and you'll go *Well, that was, yeah, that was good.* If it's like gut-wrenching and you see two people totally trying with every fiber of their being to achieve something you walk out of there and go *That was amazing*! and you start relating it to your own stuff.

There are technical differences in theatre. If you're playing in a 2000 seat theatre, you know you're going to have to pump it up a bit, but the way I look at technique, it's there to serve you so that you don't even have to think about it. If you're worried about technique, you haven't mastered it yet. Think about a Premiership football player. Do they go *Now I'm going to kick the ball, put it in the corner?* No, you train technique to the point where it becomes such a part of you that you don't even have to think about anymore and that's why I'm so big on habit, because it becomes habitual. You don't have to go *I need to be on voice.* And this is one of my pet peeves in contemporary film right now: bad vocal quality. It's the school of not doing anything and it's boring. You're looking at someone like Brando who is very naturalistic, he's very easy, but there's so much going on all the time, he's on voice. My old vocal coach used to say the only thing that will happen if you put a microphone in front of crappy vocal quality is that you amplify crappy vocal quality. That's it! Bye! And the problem is, in the filmic world, you are spending very large sums of money very quickly to get a project up, often there'll be four or five years of your life. If you come in and you have crappy vocal quality it means that I then potentially have to take you in to ADR, which is additional dialogue recording in a studio, one that's really difficult for anyone who's done it because you need to replicate the performance, your breathing patterns, the rhythm of your speech, everything while being in a booth with headphones. That's very expensive and it

means that I as a filmmaker go *Is it a worth it?* Because you've just become 25,000 $ more expensive than that guy with the correct vocal quality, so when I make the next one do I save myself 20 grand? Probably, depending on your value because you're an asset in the film world, your technique is purely there to serve you and this whole debate about theatre and film being two different things, it's not real. Going back to sports it's like playing ice hockey on a NHL ring or an Olympic ring, it's a slightly different pace of game, you might need to pass slightly longer, whatever, but if you're not in the essence having good technique and it comes from a place of truth, it doesn't matter.

M.B.: *Another important part of the acting technique is based on emotion. What are your principles about that?*

S.A.: One of the pop phrases is *Your job as an actor is not to emote, but to be available for emotion.* And that's two different concepts. The analogy I use for that is you're in the supermarket, there's a toddler and the toddler wants a chocolate bar. How many emotions does that toddler go through to get that chocolate bar? Right? They go from *You're the most beautiful mom in the world, bla, bla...* into *I hate you!* and screaming on the floor and to *That's it! We're not family anymore and I'm storming off!* Quite often, and as a director it can be useful from time to time, if you're working with an actor on a film set and you're not getting the full arc that you want, very often I will go ok, I got this part of the arc; what I'm going to do is I'm going to start you off at the emotional height halfway through and just get you to play that from the start and what it will do is it will carry you into the middle and then taper you off and in the edit room. When you first start doing this you feel like you need to be the playwright, the producer, the director and the actor and it's not your job. Your job as an actor is to come in, have truthful experiences and go home. The end. Your job is not to rewrite the script, your job is not to make sure the camera angles are correct, your job is not even to judge if the performance was good or not as long as it's truthful and if you start having that mindset what happens is... I used to date an actress that was a bit of a Method actress, that's the way she was trained. The problem with Method is they are very good at getting actors into an emotive state, but a lot of training institutions aren't so good at teaching them how to get out of that emotive state. The problem with method is if you're starting to pull up, you know,

happiness sure, but traumas from your past, what happens is that it lingers into your life and that's not fair on your family or society, nor is it fair on you. I just remember she was doing *The Crucible* and we were sitting and having dinner and she just burst into tears and I was like *Can you just be a professional and leave it at the office, please!* But it's because she was pulling all this negative emotion in her life to get what she thought was a truthful emotive performance and it probably was a truthful performance, but the cost is kind of too high and the problem with it is, going back to the discussion about large sums of money, if I need you to break down, it's a sunset shot, the sun's going down, I have 400,000 $ worth of film gear and crew, it's on you now. If you don't feel like crying about your dead cat who had leukemia because you've done that too much and now you're kind of over it, well, I'm fucked and you just cost me 42,000 $.

M.B.: *How do you get your emotion?*

S.A.: You use your imagination. Your brain can't tell the difference between your imagination and reality, it's one of the issues with schizophrenia. We are essentially well trained schizophrenics.

M.B.: *Thank you, Sebastian. Enjoy your time in Bucharest and with our UNATC students. Looking forward for our next encounter when we will discuss your approach on filmmaking story structure and continue on Practical Aesthetics.*

Sebastian Angborn with UNATC students
during the Practical Aeshetics Masterclass in Bucharest

Mihaela Bețiu *este actriță de teatru, film şi televiziune, trainer şi lect. univ. dr. al Facultății de Teatru din UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, Director al Departamentului de Cercetare al aceleiaşi universități, profesor de Arta actorului în cadrul programului masteral PED-ArtE (colaborare UNATC – Universitatea din Bucureşti), redactor coordonator al revistei „Concept" şi al „Caietelor Bibliotecii UNATC", expert colaborator CNCS şi MECTS, traducătoarea ultimei ediții a manualului „Improvizație pentru teatru" de Viola Spolin (Unatc Press 2008 şi 2014), autoare a cursului „K.S. Stanislavski şi fundamentarea psihologică a artei actorului" (Unatc Press 2011), autoare a manualului de tehnici teatrale în cadrul proiectului „Competențe în comunicare. Performanță în educație" (2012), editor de carte. Teza de doctorat: „Actorul şi performanța între normă şi abatere" (2008). Mihaela Bețiu susține teatrul în mediul preuniversitar participând la workshopuri, la diverse festivaluri şi concursuri naționale, organizând conferințe (Jocuri teatrale în educație – UNATC 2014), scriind programe analitice şi proiecte, participând la jurizarea concursurilor de specialitate, fiind inclusiv Preşedinte al comisiei Olimpiadei Naționale de Arta Actorului (2014) şi membru al Comisiei Naționale de Examinare şi Evaluare (Ministerul Educației Naționale).*

Mihaela Bețiu *is a theatre, film and TV actress, trainer and lecturer PhD in the Faculty of Theatre from UNATC „I.L. Caragiale" Bucharest, Director of the Research Department, acting teacher at the PED-ArtE Master`s Degree (colaboration UNATC – University of Bucharest), coordinating editor of the magazine „Concept" and „UNATC Library Notebooks", expert contributor to CNCS and MECTS, translator of the last edition of „Improvisation for the Theater" by Viola Spolin (UNATC Press 2008 and 2014), author of the lecture „K.S. Stanislavski and psychological foundation of the actor's art" (UNATC Press 2011), theatrical techniques handbook author for the European Project „Communication Skills. Performance in Education" (2012), book editor. PhD Thesis: „The Actor and Performance between Norm and Deviation" (2008). Mihaela Bețiu supports theatre in the pre-university environment by attending workshops, various national festivals and competitions, organizing conferences (Theater Games in Education - UNATC 2014), writing analytical programs and projects, participating in the judging of specialized competitions, including being the President of the Commission of the National Acting Olympics (2014) and member of the National Examination and Evaluation Commission (Ministry of National Education).*

PROSPERO – ÎNTRE RĂZBOI ŞI PACE[1]

Alina Epîngeac
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
epingeaca@yahoo.com

Abstract: *In the current context, when war has returned on everyone's lips and its threat is no longer just a shadow that sits silently, but a palpable presence called „terror", a critical debate that questions Shakespeare's work from this perspective is more than necessary. „Our Contemporary", as we know Shakespeare from Jan Kott's book, gives us a wide range of situations and characters where this theme of conflagrations is rich and acute.*
When choosing Prospero as a case study for my communication, I placed my bet on a multifaceted image of the character, filtered through the experience of watching four milestone performances of „The Tempest" belonging to the Romanian theatre of the last decades. With the support of the four chosen hypostases, I outlined the portrait of an anti-hero who chooses the personal sacrifice in the name of the greater good, projected in the future; Prospero, the one who sets out a war in a micro-climate that he can control in the name of peace, in the world beyond the borders of his island.
The demonstration I'm proposing is a journey starting from observation, sedimentation and personal analysis that adds an extra valence to this fascinating character from the works of Shakespeare.
Keywords: *war, peace, Prospero, Shakespeare, Liviu Ciulei, Victor Ioan Frunză, Silviu Purcărete, Alexander Morfov, anti-hero, moving triangle, multifaceted character, Big Brother, manipulation.*

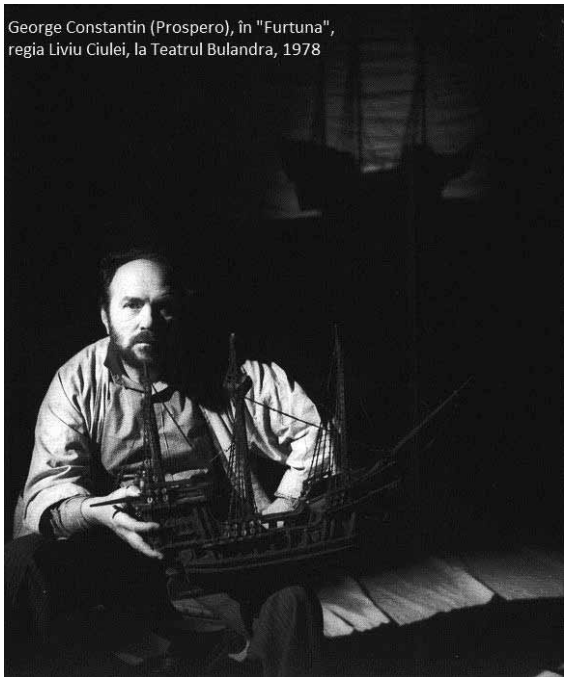
Motivul pentru care am ales să îndrăznesc să vorbesc astăzi în faţa dumneavoastră este unul foarte personal. De fapt, este vorba despre două motive legate de o datorie pe care o consider morală: în primul rând asumarea unei teme care devine pe zi ce trece tot mai

[1] Comunicare susținută în cadrul Conferinței de Shakespearologie având tema „Război şi teatru", organizată de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.) la Festivalul Internațional Shakespeare Craiova, 28 aprilie 2018

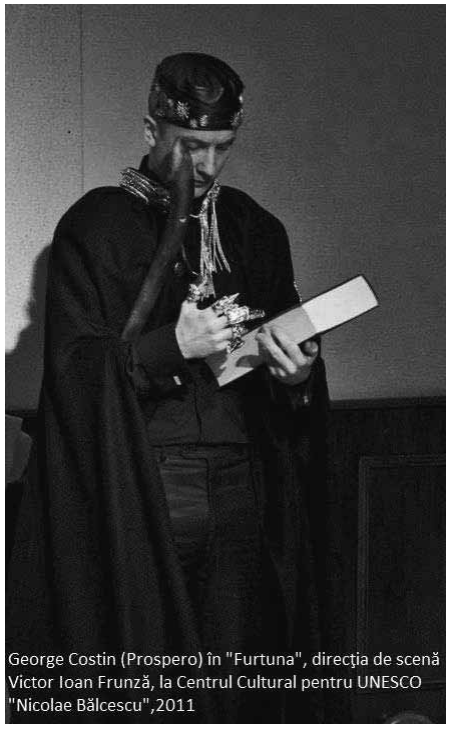
actuală, mai personală, iată, care ne priveşte în ochi de la o distanță din ce în ce mai mică. Războiul a devenit o realitate, din nou. Nu doar amenință, nu îl mai percepem doar ca pe un fapt istoric sau ca pe o ştire venită dintr-un spațiu geografic suficient de îndepărtat. Astăzi, trăind global, când „celălalt"-ul generic de ieri a devenit aproapele virtual, tragediile unora sunt ale tuturor. Suma de interdependențe pe care o presupune societatea hiperconectată în care trăim nu ne mai dă voie să visăm cu ochii deschişi la „cea mai bună dintre lumile posibile" de acum aproape 300 de ani. Asumarea condiției de a fi „aici şi acum" presupune un prezent foarte acut. Un prezent care şi-a lărgit limitele coordonatelor pe care se întinde nu doar spațial, ci şi cu mare viteză. Alerta continuă pe care o resimțim doar apăsând de două ori pe ecranul gadgetului nostru a devenit condiția firească de existență în această realitate care ne vobeşte la persoana I. Trăim paradoxal între luminile ecranelor noastre din ce în ce mai mici în spatele cărora virtualul se trăieşte şi credem că ne putem feri de realitatea pe care suntem obligați să o trăim. Tocmai pentru că într-un fel sau altul am contribuit la crearea ei. Nu e nevoie de exemple; fiecare îşi are propria imagine care reprezintă războiul prezentului nostru.

Aşadar, războiul însuşi, cu puterea lui perversă de seducție pentru un om care trăieşte, încă, în vreme de pace în „cea mai bună dintre lumile posibile" e primul meu motiv. Cel de-al doilea este *Furtuna*. Piesa lui Shakespeare care mă urmăreşte şi mă convinge cu fiecare nouă lectura, cu fiecare nou spectacol vizionat, de substanța şi bogăția ei de sens. Prospero este eroul meu din copilărie. Aveam 13 ani (poate întâmplător, poate nu – cred ponderat şi în coincidențe şi în semne) când „l-am cunoscut" şi de atunci am continuat să îl descopăr. Mai întâi ca pe un personaj curios dintr-o carte, greu de cuprins cu înțelegerea mea de atunci, apoi ca pe un obiect de studiu, apoi ca pe un subiect de analiză, apoi ca pe o pasiune pe care din când în când o revizitezi pentru a te bucura de micile descoperiri pe care le mai poți adăuga la ceea ce ştii că nu ştii despre el.

Prospero şi războiul sunt cele două forțe pe care le pun față în față, le opun şi le aduc totdată împreună. La o masă rotundă, într-o sâmbătă după-amiază, Prospero şi războiul pot fi două personaje despre care se poate povesti. Şi ca în orice scenariu bun, trebuie să existe o curbă dramatică pe care încerc să o descriu după model aristotelic în prezentarea mea. Pornesc astfel pe firul roşu al apropierii mele de Prospero marcat de câteva borne kilometrice. Trei spectacole foarte diferite, cu o estetică regizorală diametral opusă, formând un triungi echilateral (iarăşi, alt semn magic sau nu) ca fața unei prisme prin care personajul intră în jocul de oglinzi care îl arată în evantaiul culorilor sale.


George Constantin (Prospero), în "Furtuna", regia Liviu Ciulei, la Teatrul Bulandra, 1978

Mai întâi au existat câteva imagini, câteva poveşti, câteva amintiri, câteva rânduri cititie în cărți despre *Furtuna* montată de Liviu Ciulei în 1978 la Teatrul Bulandra. Am vizionat documentarul realizat la repetițiile de atunci cu sufletul la gură, pentru că însemna o întâlnire, fie ea şi mijlocită, cu o figură aproape totemică a teatrului românesc. Am descoperit în imaginile alb negru şi prin discursul lui Ciulei un Prospero-artist. Stăpân al unei insule-muzeu, în care acumularea culturală era forța „artei sale". Un Prospero bun, cu alură de uriaş blând şi glas care poate să mângâie tunând. În mod paradoxal, deşi nu am văzut spectacolul, impresia creată de cele câteva fragmente din repetiții şi explicațiile date cu multă generozitate şi cumva cu îndoiala artistului-creator de Liviu Ciulei, m-au apropiat de această ipostază a unui Prospero idealizat. Mult timp pentru mine Prospero a purtat chipul lui George Constantin şi a avut vocea lui. Prospero, artistul, exilatul de dragul artei sale, *Furtuna* ca o ars poetica, testamentul shakespearian înmânat continuatorilor teatrului. Datorită filtrelor de interpretare care se interpun între mine şi acest spectacol datorită informațiilor primite pe cale mijlocită, cu siguranță imaginea creată nu poate avea puritate 100%. În triunghiul meu, acest Prospero-artist al lui Liviu Ciulei este idealul de care am nevoie pentru a echilibra celelalte fațete mult mai concrete şi mai ancorate într-o memorie mai recentă; este acel reper pe care vrei să îl păstrezi ca pe o fotografie în medalion. Investit cu mai multă încărcătură afectivă decât celelalte tocmai pentru că mi-a fost intangibil.


George Costin (Prospero) în "Furtuna", direcția de scenă Victor Ioan Frunză, la Centrul Cultural pentru UNESCO "Nicolae Bălcescu",2011

Următorul chip al lui Prospero al meu cel cu multe fețe este al unui tânăr – George Costin în montarea lui Victor Ioan Frunză din 2011. Într-un spațiu aproape incomod de mic, într-o intimitate complice, spectacolul desfăşurat într-o fostă sală de bal a unei case vechi, la lumina unor becuri a căror intensitate alternantă crea atmosfera unei colibe abandonate, în care poezia

cartonului şi sărăcia aparentă a formei era, de fapt, masca asumată de un Prospero-vrăjitor; puternic, stăpân pe mistere, mai crud decât i-ar fi prezis vârsta, un mag în deplinătatea forței sale. Metamorfoza pe care o suferă Prospero al lui Victor Ioan Frunză de la civilul supraviețuitor al unui naufragiu personal către acel omnipotent stăpân al incantațiilor magice din final a coincis cu trasfigurarea propriei mele imagini despre personaj. Privindu-l pe tânărul aflat la câteva respirații în fața mea, ținând un volum din *Enciclopedia dello spettacolo* în mâini pe post de carte magică, chipului meu imaginat pentru Prospero i s-au alterat trăsăturile, i s-au adăugat noi linii pe frunte şi s-a multiplicat cu încă o persoană.

Ilie Gheorghe (Prospero), în "O furtună", regia Silviu Purcărete, la Teatrul Naţional "Marin Sorescu" din Craiova, 2012

La un an distanță, în 2012, la capătul unui drum pe care l-am parcurs cu toții zilele trecute, chiar la Craiova, îl cunoşteam pe Prospero cel îmbătrânit de propriile fantasme. În propunerea sugestiv intitulată de Silviu Purcărete *O furtună*, Prospero interpretat de Ilie Gheorghe este cel de-al treilea vârf al triunghiului între care am închis imaginar ipostazele Prospero-ului meu erou. Cu căciulă şi ciorapi de lână, pe un pat de fier, înconjurat de tomuri putrezite care îl acoperă în dezordine, într-un tăvălug de cunoştiințe care nu îi mai folosesc decât pentru a-şi popula solitudinea. Un Prospero învins, stins, singur în fața morții, cerând libertatea de a mai plăsmui vise. Un fior straniu a însoțit această întâlnire. Un nou strat de interpretare, o nouă adâncime, un nou subtext care să crească şi mai mult debitul de sens ce curge pe sub replicile acestui Personaj obsedant şi fascinant.

Triughiul odată format conținea între laturile sale suficiente ipoteze pe care să le pot stratifica, pe care să le pot organiza în formule, care să îmi poată satisface nevoia de a-l cunoaşte cât mai aproape de adevărul său pe Prospero. Şi, totuşi, Prospero „al meu" nu era de găsit aplicând formule matematice sau intersectând mediane şi bisectoare. Au mai trecut doi ani şi în 2014 l-am întâlnit pe Prospero din spectacolul montat de Alexandr Morfov la Teatrul Național din Bucureşti. Acel Prospero-Einstein în interpretarea lui Ion Caramitru. În mod surprinzător, asemănarea fizică voită a lui Prospero cu fizicianul care ne-a eliberat din cuşca bidimensionalității şi ne-a tradus în termeni ştiințifici liberul arbitru pe care divinitatea ni l-a dat în dar, a fost cheia de care forma mea geometrică perfectă avea nevoie pentru a fi

pusă în mişcare. Acest Prospero creator de libertate prin ştiinţă, atât de acut acordat la timpul prezent, atât de frapant însingurat într-o lume de bufoni care trăiesc mărunt alături, dar nu împreună cu el, cel ce prevede sfârşitul inevitabil al consecinţelor unor fapte ireversibile, această figură iconică transpusă scenic, a pus în mişcare tot angrenajul acumulărilor mele de cunoştinţe despre personaj.

Ion Caramitru (Prospero), în "Furtuna", regia Alexander Morfov, la Teatrul Naţional "I.L. Caragiale" Bucureşti, 2014

Am ajuns, aşadar, faţă în faţă cu propria mea versiune a eroului pe care l-am privit prin ochii altora. Punctul culminant al parcursului meu discursiv de astăzi. Nu are un chip, nu are o vârstă, nu are un fel de a rosti. Nu am imaginaţia necesară unui regizor care ar ştii pe cine să distribuie în rol. Am însă, un nume provizoriu pentru Prospero cel pe care îl pot imagina. Şi nu e deloc frapant. E „Big Brother". E supraveghetorul care conduce armate fără a fi pe câmpul de luptă. E strategul de geniu care, ca într-un joc de şah, mută inteligent şi crud piesele pe tablă şi dispune de mintea şi percepţia celor din jur. E voinţa care taie ca o lamă de brici pentru a-şi demonstra supremaţia. E controlul absolut. E tiranul. E autocratul. E personajul negativ. Între graniţele acelei insule dispune de toţi asemeni unui semi-zeu care îşi ordonează supuşii după modele doar de el ştiute.

Această faţă întunecată a unui Prospero întunecat există şi a fost speculată de regizori. Ce m-a făcut să mă opresc asupra ei este, însă, motivul. Ce îl pune în mişcare, ce îl determină să acţioneze şi să joace rolul acesta nu tocmai comod? Răzbunarea e un scop prea mic. Tot angrenajul pe care îl pune în mişcare e mult prea complicat pentru o banală răfuială

şi pedepsire exemplară pe care ar fi putut-o săvârşi cu mai puține mijloace şi mai multă eficiență. Ce vrea, de fapt Prospero? Să se răzbune, da. Dar cum anume? Dând o lecție. O lecție predată pe înțelesul unor ucigaşi cu sânge rece. O lecție al cărui examen de trecere o reprezintă un viitor încununat cu pace. Nu împăcarea lui Prospero cu Antonio este scopul final. Nu redobândirea tronului în Milan. Minuțiozitatea de care dă dovadă Prospero în punerea în scenă a întâlnirii dintre Miranda şi Ferdinand, grija cu care dirijează crescendoul îndrăgostirii lor şi încununarea cu nunta celor doi este marea victorie a sa. Unirea Milanului cu Neapole este adevărata izbândă. Moştenirea pe care el o lasă este un regat întreg, puternic, nou înfăptuit nu prin cucerire, unelitiri şi sânge, ci prin armonie şi iubire.

Prospero este un făcător de pace prin război. Poartă un război aparent, de dragul păcii din spatele aparențelor sângeroase. Întreg arsenalul său de forțe pe care le aruncă în luptă, asprimea sa, manipularea în care e maestru, toate sunt puse în slujba unui final benefic. Prospero e un cavaler întunecat care îşi asumă multe păcate pentru a spăla de vină un viitor pe care îl plănuieşte cu mare dibăcie. Războiul său personal pe care îl aduce în acest micro-climat pe care îl poate controla deplin este sacrificiul pe care îl face în numele a ce va să fie. El nu se va bucura de ceea ce a realizat. El cere în final iertare şi libertate, însă, nu ştie dacă le va primi. E împăcat, totuşi, indiferent de care îi va fi soarta tocmai pentru că ştie că intențiile sale bune şi-au găsit finalitatea. Războiul aparent dintre frați, războiul inegal dintre lumea materială şi cea a spiritelor, chiar şi gluma de război iscat de bietul Caliban cel rudimentar, războaiele personale, răfuielile mai bine spus, hârjoanele, toate conflictele iscate e Prospero conduc către această speranță a unui viitor cu bine.

Aşadar, Prospero generat de triunghiul magic pus în mişcare al experiențelor mele spectaculare este ca un zeu Ianus cu două fețe care acționează în sens opus intențiilor sale pentru a-şi atinge nobilul scop. E complicat şi contorsionat, nu mai are decât amintirea unui ideal. E un chinuit care îşi duce misiunea până la capăt. E un însingurat fără confesor care nu se poate despovăra nici măcar în final de vinile pe care şi le asumă. E trist pentru sine, dar fericit pentru ceilalți. E generos. E bun făcând rău. Portă cicatricile faptelor sale şi le vindecă prin speranța viitorului pe care l-a sădit cu gând bun.

Prospero, eroul meu, este eroul zilelor noastre. Nu mai poate fi doar într-un fel. Nu mai poate fi doar bunul mag, doar visătorul artist, doar bătrânul obosit, doar omul de ştiință conştient. Prospero cel al prezentului se naşte din război, într-un război ce nu îi aparține, dar pe care îl reduce la dimensiunile unei insule pentru a-l putea câştiga. Provoacă pentru a putea controla.

Dar asta se întâmplă doar în interiorul triunghiului meu care se roteşte. În lumea reală, nu există nici insulă, nici eroi întunecați care să îşi asume o vină universală de dragul păcii. Şi nici eroi imaculați care să vindece prin iubire necondiționată răni ale unei lumi ai cărei receptori pentru acest sentiment s-au tocit. Nu mai există decât amintirea unei speranțe pentru „cea mai bună dintre lumile posibile”.

Referințe bibliografice:

1. Banu, George, *Scena supravegheată de la Shakespeare la Genet*, Ed. Polirom, UNITEXT, Bucureşti, 2007
2. Brook, Peter, *Împreună cu Shakespeare*, Ed. Aius, Craiova, 1998
3. Elsom, John, *Mai este Shakespeare contemporanul nostru?*, Ed. Meridiane, Buc., 1994
4. Ghițulescu, Gheorghe, *FURTUNA, testamentul lui Shakespeare*, Ed. Eminescu, Buc., 1985
5. Kott, Jan, *Shakespare, contemporanul nostru*, ELU, 1969
6. Nistor, Ana-Maria, „Prospero c'est lui", în *Luceafărul de dimineață* - http://www.revistaluceafarul.ro/index.html?id=2809&editie=121
7. Patlanjoglu, Ludmila, „Prospero-Caramitru şi generația Apocalipsei", în *Cotidianul*, 13 iulie 2014, Bucureşti - https://www.cotidianul.ro/prospero-caramitru-si-generatia-apocalipsei/
8. Shakespeare, William, *Furtuna*, Ed. de Stat pentru Literatură şi Artă, Buc., 1958

Alina Epîngeac *a absolvit Universitatea Națională de Artă Teatrală şi Cinematografică „I.L. Caragiale" Bucureşti, specializarea Teatrologie – Management cultural, Jurnalism teatral (2010) cu teza „Principii ale manipulării în teatru" pentru care a obținut premiul pentru Teatrologie şi Management Cultural în cadrul Galei Absolvenților UNATC. În 2012 a absolvit cursurile de Masterat, continuându-şi specializarea, cu lucrarea de disertație „David Esrig. Anatomia unei metode", ca urmare a participării, în 2009 şi 2010, la Atelierul „În căutarea teatrului existențial" condus de David Esrig la Academia Athanor, Burghausen (Germania). A fost secretar literar al Teatrului Mic din Bucureşti, colaborator al revistei Clipa şi al revistei BeWhere! şi Creative Manager al Theatre Art Group (TAG). A fost nominalizată pentru Premiul pentru Cel mai Bun Critic de Teatru la Gala UNITER 2017 şi a făcut parte din Juriul de Nominalizări al Galei UNITER 2018. A fost membră în juriile mai multor festivaluri de teatru din Buzău, Craiova, Galați, Piteşti, etc. În prezent este doctorand al aceleiaşi universități şi critic de teatru al revistei online yorick.ro*

Alina Epîngeac *graduated from the National University of Theatre and Film „I.L. Caragiale" Bucharest, specializing in Theatre Studies – Cultural Management, Theatre Journalism (2010) with the thesis „Principles of Manipulation in Theatre" for which she received the Prize for Theatre Studies and Cultural Management in the UNATC Graduates Gala. In 2012 she graduated from the MA courses, continuing her specialization with the dissertation thesis „David Esrig. Anatomy of a Method" as a result of participating, in 2009 and 2010, at the „Searching for the Existential Theatre", workshop led by David Esrig at the Athanor Academy in Burghausen (Germany). She was the literary secretary of the Mic Theatre in Bucharest, collaborator of Clipa and BeWhere! magazines and Creative Manager of the Theater Art Group (TAG). She was nominated for the 2017 UNITER Gala Award for Best Theatre Critic and was part of the 2018 UNITER Gala Nominations Jury. She has been a member of the juries of several theatre festivals in Buzău, Craiova, Galați, Piteşti, etc. Currently, she is a PhD student of the same university and theatre critic for the online magazine yorick.ro*

TEATRUL PRIN PRISMA FOTOGRAFILOR BUCUREŞTENI DE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XX-LEA

Ana Traci-Neagoe
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
ana.traci.neagoe@gmail.com

Abstract: *The paper presents the role of the Bucharest photographers from the end of the 19th Century and the first decade of the 20th Century in the research of the scenographic art evolution on the territory of Romania. Based on archival studies and bibliographical references, the work follows the collaboration of photographers with the theatre and the impact of this invention on society. The photographers invited to craft their art are representatives of the Royal House, specializing in portraits and landscapes. In the case of theatre, the photos are more than portraits, the works prove an exquisite artistic spirit through the stage layout and the impressive presence of the actor. Thus, portraits capture characters and an enthusiastic embodiment of the role, an attempt to immortalize the movement and keep alive the memory of a performance.*
Keywords: *Bucharest photographers, stage design, history of Romanian theatre, portraits of actors, costumes, stage decorations.*

La începutul secolului al XX-lea creşte entuziasmul pentru fotografie, menită să surpindă chipurile actorilor, mişcarea scenică şi unicitatea costumelor de teatru. Nevoia unui fotograf la teatru devine o reacție naturală a epocii prin care invențiile sunt absorbite, împrumutate şi aplicate cu succes în domeniile artistice. Fotografii invitați să-şi execute meseria sunt reprezentanți ai Casei Regale, specializați pe portretistică, dar şi peisaj. În cazul teatrului, fotografiile sunt mai mult decât portrete, lucrările dovedesc un rafinat spirit artistic prin aranjamentul scenografic şi prezența impunătoare a actorului. Astfel, portretele surprind caractere şi o entuziastă întruchipare a rolului, o încercare de a imortaliza mişcarea şi a păstra vie memoria unui spectacol. În contextul teatral fotografia devine un instrument de lucru prin care efemeritatea actului artistic jucat pe scenă poate fi imortalizat, fixat în timp şi păstrat pentru posteritate. Artiştii se obişnuiesc repede, iar pozatul devine o bucurie ce se

reflectă în fotografiile de epocă, atât de relevante pentru studiul artei scenografice. Un alt fenomen ce a sporit gustul pentru arta fotografică este apariția şi succesul galeriilor de personalități marcante ale perioadei. Cu rădăcini occidentale[1], fotografiile reprezentând poeți, dramaturgi, muzicieni sau pictori sunt cunoscute de publicul din Principatele Unite şi devin un motiv pentru fructificarea spațiului teatral. În temeiul unui parcurs istoriografic generos al studiului evoluției fotografiei pe teritoriul României[2] cercetarea de față se concentrează pe colaborarea fotografilor cu teatrul şi modul prin care creațiile acestora reprezintă surse inepuizabile de informație şi analiză a spațiului teatral.

Fig. 1 - Matei Millo în „Baba Hârca" de Matei Millo, fotograf Carol Szathmáry. Arhivele Naționale din Bucureşti, fondul Documente Fotografice, dosar I/2719

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea Carol Szathmáry[3] invită în atelierul fotografic actori ai Teatrului din Bucureşti şi Iaşi. Astfel, colaborarea cu Matei Millo a produs un număr mare de fotografii ce surprind actorul reprezentând diferite roluri. Decorurile din atelier, costumele, recuzita, machiajul şi eforturile de a imortaliza fotografic personaje devin un liant prin care teatrul se împleteşte cu arta fotografică. Rolurile jucate de Matei Millo în piesele *Baba Hârca* de Matei Millo (Fig. 1), *Lipitorile Satelor* de V. Alecsandri (Fig. 2) sau *Prăpăstiile Bucureştilor* de Matei Millo (Fig. 3) surprind cele mai îndrăgite scene, oferind publicului emoția actului dramatic şi farmecul scenei de teatru. Din aceeaşi perioadă se păstrează fotomontaje cu un număr diferit de imagini reprezentându-l pe Millo în diferite roluri. Astfel de exemple se găsesc la Arhivele Naționale din Bucureşti la secțiunea de Documente Fotografice şi îl reprezintă pe

[1] Cei mai cunoscuți inițiatori ai galeriilor de personalități sunt É. Carjat, Nadar şi Disdéri.

[2] Silvan-Ionescu, Adrian, *Fotografie şi Istoriografie*, Revista istorică, Tom VIII, Nr. 5-6, pag. 519-535 Studii de specialitate realizate de istorici de artă precum Adrian-Silvan Ionescu stabilesc traseul de evoluție al fotografiei pe teritoriul României, nuanțând impactul pe care îl are asupra teatrului şi nu în ultimul rând asupra artelor plastice.

[3] Silvan-Ionescu, Adrian, *Photographers in Romania 1840–1940/Fotografi în România 1840–1940*, în Muzeul Național, vol. XX, 2008. Carol Szathmary (1812-1887) alăturat carierei artistice desfaşurate în domeniul picturii si litografiei este cel mai cunoscut şi apreciat fotograf al secolului al XIX-lea. Devine interesat de fotografie în perioada anilor 1840, iar prima lucrare a fost un calotip datat cu anul 1848. În perioada ocupației Valahiei de către trupele ruseşti, turceşti şi austriece în perioada anilor 1853-1854 şi-a câştigat notorietatea de primul fotograf de război. De asemenea, a fost interesat de pitorescul rural dedicând timp cercetării şi studiilor picturale reprezentând țărani, țigani, poştaşi, vânzători stradali sau artizani. În anul 1863 Szathmáry realizează primele portrete oficiale ale Prințului Conducător Alexandru Ioan I şi soției sale, Prințesa Elena. În acelaşi ani primeşte titlul de fotograf al Casei Regale.

Fig. 2 - Matei Millo în rolul lui Jupân Moise din piesa „Lipitorile satului" de Vasile Alecsandri, fotograf Carol Szathmáry. Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Documente Fotografice, dosar I/5161

actor în 9 (Fig. 4) sau 14 roluri reprezentative (Fig. 5)[4]. Cel din urmă fotomontaj este realizat pe o fotografie cu dimensiunea de 105x100 mm şi îl poziționează pe actor în centru, înconjurat fiind de mai multe roluri reprezentative, recognoscibile şi îndrăgite de public. Formatul adoptat de Szathmáry vine din faima pe care şi-a făcut-o actorul, din succesul de care se bucurau fotografiile, dar şi din dorința de a depăşi posibilitățile oferite de formatul carte-de-visite.

Fotografiile sunt însufleţite de actor prin gesturi ce reproduc cu exactitate rolul jucat, iar costumele, împrumutate de la teatru, reprezintă imaginea de ansamblu a garderobei, marcată de adaptări, transformări şi împrumuturi. În pofida tuturor impedimentelor, aspectul este unul autentic, căci fiecare piesă vestimentară îmbrăcată de Millo devine un reper pentru un personaj unic şi inconfundabil pe scena românească.

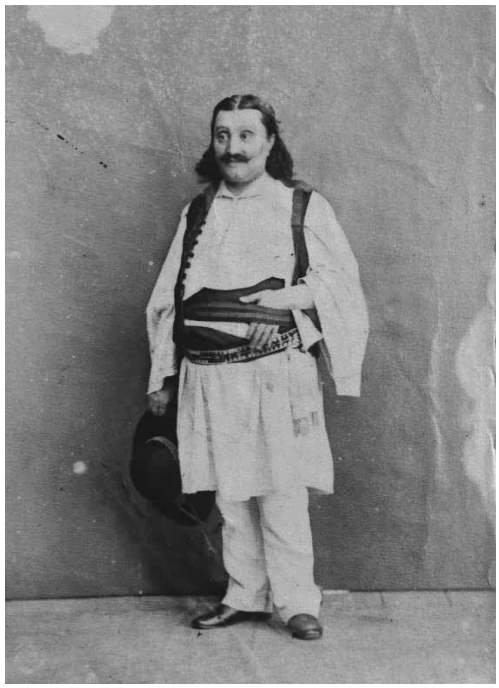


Fig. 3 - Matei Millo în rolul Ţăranul Pârvul din „Prăpăstiile Bucureştilor" de Matei Millo, fotograf Carol Szathmáry. Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Documente Fotografice, dosar I/5161

Practica sesiunilor de fotografiat în atelierului fotografului Szathmáry devine tot mai populară printre actori, motiv pentru care îi păşesc pragul şi Constantin Dimitriade, Fany Tardini sau Iulian Ştefan[5]. Astfel, galeriile de personalități se extind, îşi câştigă notorietatea şi devin un mijloc fructuos de conlucrare dintre actori şi fotografi.

[4] Dumitran, Adriana, *Lumea scenei în fața aparatului de fotografiat: Matei Millo văzut de Carol Szathmary*, Studii şi Cercet. Ist. Art. Teatru, Muzică şi Cinematografie, seria nouă, t. 10-11 (54-55), p. 3-22, Bucureşti 2016-2017. Autoarea prezintă fotografiile actorului Matei Millo ralizate de Carol Szathmáry şi entuziasmul publicului pentru fotografia de sfârşit de secol al XIX-lea. De asemenea, cercetătoarea identifică toate rolurile apărute în imagini, citează fragmente din piese şi stabileşte legătura dintre contextul social şi spațiul teatral românesc.

[5] Idem

Fig. 4 – Matei Millo în nouă ipostaze actoriceşti, fotograf Carol Szathmáry. Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Documente Fotografice, dosar I/5161

Entuziasmul şi interesul sporit al actorilor pentru fotografie este dovedit în repetate rânduri de cereri de costume teatrale pentru atelierul fotografic. Printr-o scrisoare din anul 1909 şeful croitor Popovici semnalează lipsa unor costume din garderobă, luate în vederea unor sesiuni de fotografie: „Mme Martin a dat un costum de teatru afară, nu ştiu Cui, spre a se fotografia fără ştirea mea şi Mme Dimancea iar s-a constatat că a dat o zi o manta Dşoarei Macri a merge la fotografiat fără nici o autorizaţie luată de la Dvoastră către mine”[6].

O astfel de semnalare dovedeşte frecvenţa prin care costumele de teatru devin parte din recuzita atelierului de fotografiat, iar actorii îşi însuşesc rolul de vedete. În afara scopului de comercializare a acestora, fotografiile în costum de teatru devin un moft al epocii. Împrumutul crescut de costume dovedeşte o nevoie a consumatorului de transfomare şi îmbunătăţire cu rezultat imediat.

Dorinţa actorilor de a aduce scena cu ei, în atelierul fotografic, presupune un împrumut constant de costume, recuzită şi machiaj. Rezultatul surpinde încercarea de a împrumuta din somptuozitatea teatrului. Fotografia de început de secol al XX-lea, prin prisma galeriilor de personalităţi, portretelor şi scenelor de decor, reflectă viaţa teatrală românească cu bune şi rele. Lipsurile, transformările prin care trec costumele şi decorurile, montarea pieselor şi talentul actorilor reflectă realitatea vremii prin care fiecare neajuns devine o provocare iar fiecare stagiune un motiv de înnoire.

[6] Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Teatrului Naţional, dosarul 33/1909, pag. 54

Fig. 5 - Matei Millo în 14 ipostaze actoriceşti, fotograf Carol Szathmáry. Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Documente Fotografice, dosar I/4262

Popularitatea fenomenului printre publicul educat contribuie la creşterea numărului de fotografi veniţi la Bucureşti să servească instituţiei teatrale. Efectul de cerere şi ofertă se regăseşte într-un dosar din anul 1899 când M. Wandelmann[7], fotograful Curţii Regale adresează Direcţiei Generale a Teatrului o astfel de scrisoare: „Subsemnatul aflând că aveţi intenţia de a face să se fotografieze diferite costume şi scene teatrale, şi de ore-ce eu sunt

[7] Silvan-Ionescu, Adrian, *Photographers in Romania 1840–1940/Fotografi în România 1840–1940*, în Muzeul Naţional, vol. XX, 2008. M. (Moritz) Wandelmann este un fotograf care îşi desfăşoară activitatea spre sfârşitul secolului al XIX-lea şi în prima decadă a secolului XX. Acesta deţinea un atelier de fotografiat în Bârlad şi unul la Slănic Moldova de unde îşi delecta cu vederi un număr mare de vizitatori. În temeiul notorietăţii de care se bucură primeşte titlu de Fotograf al Curţii Regale şi îşi deschide un atelier la Bucureşti. Pintre cele mai cunoscute modele care i-au trecut pragul se numără actorul Constantin I. Nottara.

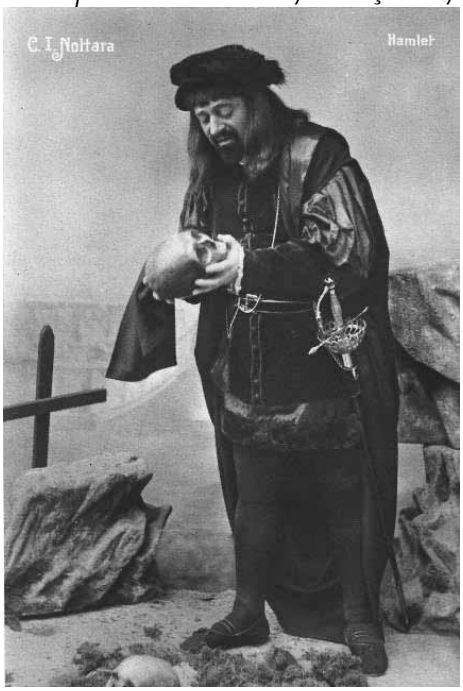


Fig. 6 – Constantin I. Nottara interpretând rolul lui Hamlet din piesa "Hamlet" de William Shakespeare, fotograf M. Wandelmann. Sursă: http://imagoromaniae.ro/

aprope introdus de anul trecut în teatru, având cea mai mare parte din artişti fotografiaţi. Vin prin aceasta a vă ruga să bine-voiţi a-mi preda mie această parte asigurându-vă de o perfectă esecutare a lucrului.

Preţul de 2 (doi) lei buc. format Cabinet e destul de minimal şi cred că va conveni fiecăruia din domni"[8].

Textul dovedeşte că fotograful este colaborator al teatrului din anul 1898 şi a câştigat încrederea mai multor actori intersaţi să imortalizeze scene teatrale, mişcări emblematice şi costume remarcabile. Drept dovadă sunt fotografiile în diferite ipostaze ale actorului Constantin I. Nottara[9] (Fig. 6-7).

În semn de confirmare al statutului de fotograf al teatrului, în anul 1901 se înregistrează o cerere semnată tot de Wandelmann prin care cere intrarea liberă la teatru „pentru studierea mai bine a poselor principale, costumelor etc."[10]

Deşi cererile sunt aprobate, Arhivele Naţionale nu păstrează fotografii doveditoare care să demonstreze fotografierea actorilor în cadrul instituţiei teatrale. În schimb, din text ne este sugerat interesul sporit pentru studiul spaţiului scenic, marcat de costume şi unicitatea decorurilor, factor care ne poate convinge de documentarea pieselor de teatru. De asemenea, intrarea liberă la teatru a fotografului putea servi drept sursă de inspiraţie şi liber acces la interacţiunea cu actorii care puteau fi invitaţi ulterior să pozeze în atelierul de fotografie.

[8] Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Teatrului Naţional, dosarul 11/1899, pag. 154

[9] Fotografiile reprezentându-l pe Constantin I. Nottara sunt disponibile pe site-ul http://imagoromaniae.ro/ ce ilustrează printr-un număr variat de lucrări imaginea spaţiului românesc. Imago Romaniae pune în valoare fototeca Muzeului Naţional de Istorie a României, fondul de imagini aflat în biblioteca instituţiei precum şi alte colecţii ale patrimoniului muzeului.

[10] Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Teatrului Naţional, dosarul 28/1901, pag. 187 Textul integral:
"Sub-semnatul fiind de mai mulţi ani fotograful Personalului Artistic al Teatrului Naţional şi al onor. Direcţiuni în diferitele împrejurări.
Pentru studierea mai bine a poselor principale, costumelor etc. Am avut întotdeauna intrarea liberă la teatru.
Vin dar prin aceasta a vă ruga să bine-voiţi a dispune să mi se acorde şi de astă dată un loc, asigurându-vă de promtitudinea serviciilor mele în orice-ocasiune. Primiţi vă rog Domnule Director expresiunea mea de înaltă stimă.
Wandelmann"

Mai târziu, în anul 1910, sursele scrise păstrează semnătura fotografului Hr. Duratzo[11] care cere un certificat de recunoaştere al statului de fotograf al Teatrului Naţional din Bucureşti. Drept răspuns, Pompiliu Eliade, Directorul General al Teatrelor confirmă că „Dl. Duratzo, a fost şi este singurul fotograf, care s'a ocupat de când se joacă piesa «Apus de Soare»[12] şi până în prezent cu scoaterea de clişee reprezentând diferite scene şi roluri din piesele care s-au jucat în acest interval."[13]

În temeiul datării certificatului în ziua de 24 martie 1911 precum şi a anului în care are loc premiera dramei *Apus de Soare* de B. Şt. Delavrancea (Fig. 8) putem afirma că fotograful oferă servicii teatrului pe parcursul a minim doi ani, dovadă fiind numeroasele fotografii care s-au păstrat în fondul de imagini a Muzeului Naţional de Istorie a României[14].

Fig. 7 - Constantin I. Nottara în "Luceafărul" de B. Şt. Delavrancea, fotograf M. Wandelmann. Sursă : http://imagoromaniae.ro/

În continuarea tradiţiei şi a colaborării dintre teatru şi atelierele de fotografie se păstrează facturi datând cu anul 1917 emise de atelierul de Foto-Chromo şi Zincografie E. Marvan.[15] Facturile înregistrează achiziţionarea de către teatru a mai multor clişee fără a fi menţionate mai multe detalii legate de conţinutul şi scopul acestora. Cert este că acestea sunt adresate domnului Doctor Brand, membru al trupei germane de ocupaţie[16].

---

[11] Hr. Duratzo este activ în Bucureşti în prima decadă a secolului al XX-lea, dovadă fiind numărul mare de fotografii realizate pentru teatru.

[12] Institutul de Istoria Artelor, *Istoria Teatrului în România* (Vol. II 1849-1918), Pag. 518, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971. Premierea dramei *Apus de Soare* de B. Şt. Delavrancea are loc pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti în anul 1909 şi l-a avut protagonist pe C. I. Nottara în rolul lui Ştefan cel Mare.

[13] Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Teatrului Naţional, dosarul 24/1910, pag. 26

[14] http://imagoromaniae.ro/

[15] Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Teatrului Naţional, dosarul 15/1917, pag. 288 şi 296.

[16] Idem, fondul Ministerul Artelor, dosarul 457/1917, pag. 60. Începând cu data de 1 mai 1917 autorităţile militare germane rechiziţionează localul Teatrului Naţional din Bucureşti. Drept urmare, corpul adminsitrativ este de naţionalitate germană. Doctorul Brand, apare în liste de cheltuieli ale echipei. De asemenea, în acelaşi dosar, la

După încheierea Primului Război Mondial, fotograful Etienne Lonyai[17], reprezentant al atelierului Franz Mandy adresează teatrului o ofertă pentru realizarea diferitelor vederi în formatul de 18/24 cm şi copii după clişee. Tot Etienne Lonyai, în anul 1927 lansează

Fig. 8 – Actul III din piesa „Apus de soare" de B. Şt. Delavrancea, fotograf Hr. Duratzo. Sursă : http://imagoromaniae.ro/

Teatrului Național propunerea să multiplice fotografii sub forma cărților poştale reprezentând artişti, decoruri şi costume[18]. Cererea îi este aprobată, iar fotografului i se asigură accesul la „toate premierele Teatrului Național, la portretele artiştilor în fotografii, precum şi reproduceri după picturile dumnilor artişti în rolurile ce se află în foyerele teatrului, fotografierea tuturor sălilor etc.".

pagina 133, domnul Brand semnează o chitanță de compensație a orelor suplimentare făcute de lucrători şi dulgheri ai teatrului.

[17] Silvan-Ionescu, Adrian, *Photographers in Romania 1840–1940/Fotografi în România 1840–1940.* Etienne Lonyai (1885-1957) a fost activ în Bucureşti în perioada anilor 1900-1940. Acesta a fost asistentul fotografului Franz Mandy, atelier fotografic pe care mai târziu l-a condus. E. Lonyai a fost co-fondator al Uniunii Fotografilor din România şi redactor al revistelor *Fotograful* şi *Revista Fotografică Română.* A fost fotograf al Curții Regale precum şi fotograful oficial al Teatrului Național din Bucureşti.

[18] Arhivele Naționale din Bucureşti, fondul Teatrului Național, dosarul 17/1927, pag. 17 şi 18

O fotografie realizată de E. Lonyai ilustrează portretul actorului C. I. Nottara în rolul Orbul din piesa *Fata ursului* (1930) de Vasile Voiculescu (Fig. 9). Fotografia reprezintă bustul actorului, îmbrăcat în costum de teatru şi într-o ipostază reprezentativă rolului. Notorietatea de care se bucura Nottara precum şi încărcătura emoţională prin care îmbrăca fiecare rol reprezintă garantul succesului de care se bucurau fotografiile de propagandă[19]. Fotografia dovedeşte materializarea planului propus de Lonyai care continuă tradiţia galeriilor de personalităţi începută de Szathmáry la mijlocul secolului al XIX-lea. Stabilirea unui plan de promovare pe termen lung, dar şi o colaborare constantă cu Teatrul Naţional din Bucureşti asigură instituţiei vizibilitate şi faimă. Iniţiativa fotografului stă la temelia departamentelor de comunicare şi PR contemporane, iar contribuţia pe care a adus-o, alături de predecesorii săi, punctează traseul de evoluţie al teatrului românesc.

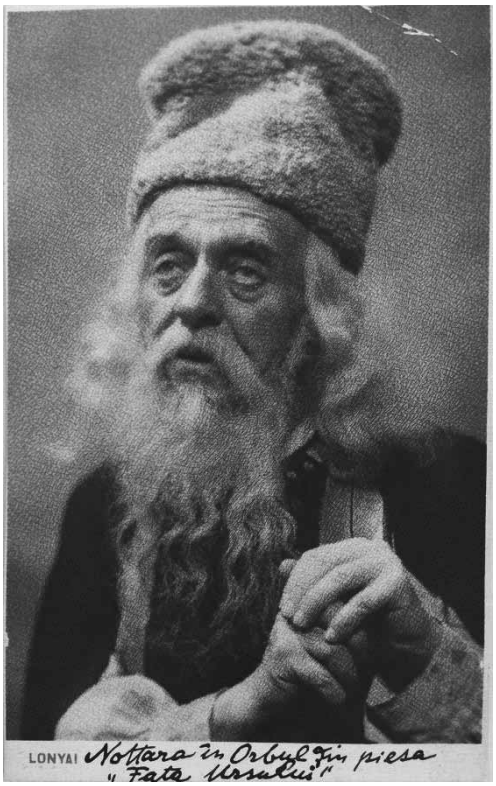


Fig. 9 - Constantin I. Nottara interpretând rolul Orbul din piesa "Fata ursului" de Vasile Voiculescu, fotograf E. Lonyai. Arhivele Naţionale din Bucureşti, fondul Documente Fotografice, dosar I/954

În temeiul dovezilor de arhivă, patrimoniul fotografic, lăsat de Carol Szathmáry, dar şi de fotografi precum M. Wandelmann, H. Duratzo sau E. Lonyai, ilustrează teatrul în imagini, dând viaţă surselor scrise sub semnul unui temei vizual imbatabil. Dacă arta scenografică din prima decadă a secolului al XIX-lea este lispită de dovezile vizuale, atât de relevante pentru studiile de istoria artei româneşti, secolul al XX-lea compensează golurile printr-un material imagistic valoros, datorat în mare parte fotografilor. Popularitatea fotografiilor devine molipsitoare, lumea se schimbă prin intermediul unei invenţii care revoluţionează arta şi oferă publicului un instrument de cunoaştere. Prin intermediul fotografiei se conturează modernitatea bazată pe repere, istorie şi tradiţie. Fotografia a făcut nevăzutul

[19] Etienne Lonyai îşi propune comercializarea fotografiilor în scop propagandistic. Ideile prezentate de fotograf se găsesc în oferta prezentată mai sus şi sună astfel:
„În câteva rânduri s-a încercat o propagandă pentru Teatrul Naţional, în sensul de a multiplica fotografiile în cărţi poştale, a artiştilor şi a decorurilor. Nu s-a ajuns la nici un rezultat practic, din cauza unei insuficiente reclame a editorului, de unde a şi decurs puţinul interes al publicului de a avea astfel de fotografii. [...] Dacă pe terenul literaturii s-a lucrat şi încă se mai lucrează pe calea imaginii nimeni nu s-a gândit să facă vre-o propagandă, şi ar fi una din cele mai bune, căci un portret, o pictură sau o fotografie bine reuşită, spune tot atât de mult ca şi o lucrare literară. Prin mijlocul acesta, cetăţenii de altă origine vor avea prilejul de a cunoaşte piesele care se joacă ca şi pe artiştii protagonişti ai primei noastre scene [...]".

vizibil, a transformat efemeritatea actului artistic în dovezi de studiu, motive de reflecție şi mândrie națională. În anul 2018, la o sută de ani de la Marea Unire, cercetarea dovezilor de istorie ce au clădit imaginea Teatrului Național este mai mult decât o necesitate, este o datorie.

Referințe bibliografice:

1. Bădescu, Emanuel, *Fotografii Bucureştilor*, „Magazin Istoric" număr editat cu ocazia „Lunii Bucureştilor" (9 mai - 9 iunie), 1999
2. Dumitran, Adriana, *Lumea scenei în fața aparatului de fotografiat: Matei Millo văzut de Carol Száthmary*, Studii şi Cercetări de Istoria Artei, seria Muzică şi Cinematografie, tom 10-11 (54-55), p. 3-22, Bucureşti, 2016-2017
3. Ionescu, Adrian-Silvan, *Fotografie şi Istoriografie*, Revista istorică, Tom VIII, Nr. 5-6, pag. 519-535, Bucureşti, 2007.
4. Ionescu, Adrian-Silvan, *Photographers in Romania 1840–1940/Fotografi în România 1840–1940*, în Muzeul Național, vol. XX, 2008
5. Ionescu, Adrian-Silvan, *Arta portretului în fotografia secolului al XIX-lea*, Studii şi Cercetări de Istoria Artei, seria Arte Plastice, tom 34/1987, p. 53-69
6. Institutul de Istoria Artelor, *Istoria Teatrului în România* (Vol.II 1849-1918), Editura Academiei Republicii Socialiste România, Bucureşti, 1971. (Comitet de redacție: Simion Alterescu, Anca Costa-Faru, Olga Flegont, Mihai Florea Letiția Gâtză, Jancsó Elemér, Ovidiu Papadima, Ion Zamfirescu)

Ana Traci-Neagoe *este curator şi cercetător, absolventă a Universității de Arte din Bucureşti, Facultatea de Istoria şi Teoria Artei. În prezent, doctorandă în anul I, în cadrul UNATC „I.L. Caragiale", domeniul Teatru şi Artele spectacolului, secția Scenografie. Ana Traci-Neagoe este specializată în domeniul artei scenografice de pe teritoriul României motiv pentru care lucrarea de doctorat poartă titlul „Emanciparea artei scenografice româneşti în context European", conducător ştiintific Prof. univ. dr. Ştefania Cenean. În temeiul unei laborioase cercetări de arhivă studiile urmăresc evoluția artei scenografice româneşti prin prisma a patru oraşe – Bucureşti, Iaşi, Craiova şi Cluj.*

Ana Traci-Neagoe *is a curator and researcher, having graduated the University of Arts Bucharest, Art History and Theory Department. Currently, a PhD student in the first year at UNATC „I.L. Caragiale", Theatre and Performing Arts, Scenography Department. Ana Traci Neagoe is specialized in scenography art on the territory of Romania which is why the title of the doctoral paper is „The Emancipation of Romanian Art Scenography in the European Context", scientific coordinator Prof. Ştefania Cenean. Based on laborious archival research, the studies follow the evolution of Romanian scenographic art through the prism of four cities – Bucharest, Iasi, Craiova and Cluj.*

COREGRAFIE PENTRU CAMERA DE FILMAT
(*prima parte*)

Simona Şomăcescu
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
somacescu_simona@yahoo.com

Abstract: *The study entitled „Choreography for Camera", on the history of dance in the experimental film, was undertaken as an initiative to identify and develop projects that the Film Faculty and the Theatre Faculty, respectively the Department of Choreography, of the „I.L. Caragiale" National University of Theatre and Film could do together. A salutary dialogue, dare I say, if we take into account that both arts directly share the visual characteristic of their representation. This initiative arises as the 21st century announces itself, from its debut, thanks to the amazing technological development in multimedia, to be one dominated by image and sound. In this sense, a retrospective look at the development of the relationship between dance and film is imperative, not an easy endeavour, but one full of revelation. The purpose of this study, through its theoretical basis, is to support the development of original projects made by the students of the two faculties.*
Keywords: *dance, film, image, sound, collaboration, multimedia, initiative.*

Istoria dansului în filmul experimental începe cu opera lui **Georges Méliès**. Considerat adesea ca fiind primul regizor de avangardă, Méliès a creat între anii 1896 – 1913 aproximativ cinci sute de filme.

În 1924 pictorul francez **Fernand Léger** a realizat filmul *Ballet Mécanique*, cu suportul tehnic al regizorului american Dudley Murphy, pe muzica compozitorului George Antheil. *Ballet Mécanique* a fost descris de către istoricul de film Arthur Knight drept „un dans creat din mişcarea pârghiilor, a mecanismelor, a pendulelor, a telurilor pentru ouă, a oalelor şi a tigăilor şi, întâmplător, a oamenilor." Prin neincluderea dansului teatral în conținutul său, *Ballet Mécanique* sugerează că dansul pentru camera de filmat ar putea fi definit prin noi modalități.

Baletul dadaist *Relâche*, creat de coregraful Jean Börlin pe un scenariu scris de Francis Picabia şi interpretat de compania Ballets Suedois, a fost probabil prima reprezentație live ce

a inclus în desfăşurarea sa un film. Realizat de **René Clair**, acesta a fost prezentat între cele două acte ale baletului cu titlul *Entr'acte*. Compozitorul Erik Satie a compus muzica atât pentru cele două acte ale baletului cât şi pentru filmul prezentat. Deşi *Entr'acte* nu avea în prim plan dansul, acesta a inclus printre imaginile prezentate disparat, cadre, filmate de jos, ale unei balerine ce, treptat, se dezvăluie a fi un bărbat. Deşi iniţial Serge Diaghilev refuzase propunerea lui Picabia de a realiza acest balet, în 1928 Les Ballets Russe va prezenta spectacolul *Ode* creat de Léonide Massine, cu decorurile realizate de Pavel Tchelitchev, ce va include în desfăşurarea sa proiecţii de film realizate de **Pierre Charbonneau**.

Maya Deren a creat între anii 1943 – 1958 şase filme. Deşi doar două dintre acestea au inclus dansatori instruiţi tehnic, cu toate acestea toţi interpreţii săi s-au concentrat asupra mişcării. În acest sens ea afirma că „în dans, comunicarea sensului depinde în mod absolut de calitatea mişcării".

În primul său film din 1943, *Meshes of the Afternoon* (*Buclele după-amiezii*), realizat în colaborare cu soţul ei, regizorul Alexander Hammid, Deren foloseşte imaginile pentru a relata experienţa unui vis, ce includea o prezenţă misterioasă, o cheie, un cuţit şi o casă ce se mişca înainte şi înapoi. Una dintre secvenţe ne-o arată mergând pe Deren, protagonista filmului, fiecare pas al ei ducând-o într-un alt spaţiu: mai întâi pe o întindere de nisip, apoi pe una de pietriş, iar în final, pe una alcătuită din beton.

În *At Land* (*Pe mal*), realizat în 1944, film ce sondează în continuare profunzimea activităţii onirice, o vedem pe Deren ieşind din mare, parcurgând mai multe etape de viaţă, ca mai apoi să se reîntoarcă în mare. Au fost folosite cadre lungi, cu imagini statice şi imagini de montaj rapide, pentru a sublinia dimensiunile psihologice ale lui Deren.

În *Choreography for Camera* (*Coregrafie pentru camera de fimat*), realizat în 1945, Deren o filmează pe dansatoarea Talley Beatty interpretând un solo continuu, în mijlocul unor spaţii ce se schimbă permanent: un salt ce începe într-o pădure, se încheie într-o cameră; o piruetă ce începe în aceeaşi cameră, se termină în Muzeul de Artă Metropolitan. Filmul se încheie cu un salt filmat în mişcare inversă, susţinut mai mult decât ar fi posibil din punct de vedere uman, pentru a releva ceea ce considera Deren „calitatea eliberării şi uşurinţa cu care un balon se înalţă atunci când este brusc eliberat". Pe tot parcursul filmului, tehnicile cinematografice de editare, mişcarea inversă, lentă şi rapidă, panning-ul şi utilizarea unei lentile cu unghi larg, transmit ideea realizatoarei conform căreia „în dans, persoana realizează o relaţie mult mai magică cu spaţiul decât o poate face în timpul mersului obişnuit".

Secvenţa unei petreceri reprezintă punctul central al filmului *Ritual in Transfigured Time* (*Ritual în timpul transfigurat*), realizat de către Deren în 1946. În acest film, scenele ce surprind detalii de mişcări, expresii şi schimburi spontane, iniţial au fost repetate şi manipulate într-o varietate de moduri. Intenţia lui Deren a fost aceea de a schimba „calitatea scenei de la una informală la una stilizată, asemănătoare dansului", şi de a transforma o

întâlnire socială obişnuită într-un eveniment ce presupune „solemnitatea şi dimensiunile unui ritual".

Pe parcursul filmului *Meditation on Violence* (*Meditație asupra violenței*), pe care Deren îl realizează în 1948, un boxer chinez execută trei tehnici de box: Wutang, Shaolin şi Shaolin cu sabia. Fiecare dintre aceste forme de arte marțiale reprezintă o declarație fizică a conceptelor metafizice, iar Deren a adaptat tehnicile de filmare pentru a evidenția proprietățile lor unice. În Wutang spre exemplu, mişcarea pare că ar „curge" şi este legată de un ritm de respirație. În consecință, editarea în această secvență a fost cursivă, iar mişcarea camerei a evidențiat tipul specific de respirație al boxerului.

În 1958 Deren realizează filmul *The Very Eye of Night* (*Ochiul nopții*), a cărei coregrafie a fost creată inițial de către Antony Tudor pentru scenă, autor al cărui nume îl regăsim şi pe genericul filmului, în calitate de colaborator coregrafic. Intenția lui Deren în acest film, interpretat de elevii Şcolii de balet a Operei Metropolitan, a fost aceea de a crea iluzia unui dans pe cer. Filmul a fost imprimat pe negativ, iar liniile orizontului au fost eliminate pentru a da sentimentul unor figuri ce plutesc liber.

Sarah Arledge şi **Sidney Peterson** au experimentat şi ei dansul în film, în anii '40 ai secolului XX. În cel mai cunoscut film al său, *Introspection* (*Introspecție*), realizat în 1947, Arledge a folosit lentile de distorsiune extremă şi dansatori îmbrăcați în tricouri concepute special pentru a atrage atenția asupra unor forme specifice ale corpului. Filmul s-a axat pe mişcarea ritmică a acestor forme semi-abstracte. La rândul său, Peterson a folosit expunerile multiple în dansurile sale pentru film: *Horror Dream* (*Vis de groază*) şi *Clinic of Stumble* (*Clinica obstacolelor*), ambele realizate în 1947, în colaborare cu coregaful Marian Van Tuyl. Filmul *Horror Dream* descrie anxietatea unui dansator înainte de spectacol.

În primul său film, *Dance in the sun* (*Dans în soare*), realizat în 1953, **Shirley Clarke** mărturiseşte influența pe care a exercitat-o asupra ei filmul *Choreography for the Camera* (*Coregrafie pentru camera de filmat*). Clarke îl filmează pe Daniel Nagrin dansând un solo, ce fusese creat inițial pentru scenă, atât la Jones Beach Island cât şi într-un spațiu de interior, ca mai apoi să întretaie cele două versiuni. Clarke n-a fost mulțumită de rezultat, dar din acest experiment a înțeles că „dansul trebuie să fie coregrafiat pentru camera de filmat; dansul în film nu înseamnă doar pirouettes şi jetes-uri entournant, ci şi mers pe stradă sau un ochi care te priveşte, ori părul care flutură în vânt. Toate acestea reprezintă materialul dansului, însăşi esența filmului".

În *Bullfight* (*Luptă cu tauri*) din 1949, Clarke oscilează între un toreador şi o dansatoare, pentru ca în filmul *A moment in Love* (*Un moment îndrăgostit*) din 1957, a cărei coregrafie a fost creată de Anna Sokolov, dansatorii Carmen Gutierrez şi Paul Sanasardo să portretizeze un cuplu de îndrăgostiți ce îşi surprind reflecțiile în apă, zboară printre nori, dispar sau reapar. Deşi *A moment in Love* a fost ultima operă a lui Clarke realizată cu dansatori, filmele sale ulterioare vor include şi mişcări ritmice. Spre exemplu, în *Bridges Go*

Round (*Podurile se învârtesc*), realizat în 1958, filmează şi editează imagini de poduri pentru a crea un film extrem de cinetic.

Interesul multilateral al lui **Ed Emshwiller** pentru filmul de dans experimental, iar mai târziu pentru videoclip, reiese din opera sa de pictor abstract expresionist. Începând din 1955 a folosit tehnica din cinematografie oprire-mişcare pentru a înregistra evoluția picturilor sale. În *Dance Chromatic* (*Dans cromatic*), realizat în 1959, a surprins imagini cu Nancy Fenster dansând, iar apoi a utilizat dubla-expunere a filmului cu imaginile animate ale picturilor sale abstracte.

În filmul *Thanatopsis* din 1962, Emshwiller abandonează pictura cu totul; el a contrastat imagini trepidante cu imagini înceţoşate ale dansatoarei Becky Arnold, cu fața imobilă a unui bărbat, pentru a crea o stare de angoasă interioară. Coloana sonoră, ce include bătăi ale inimii şi sunetul pe care-l produce fierăstrăul, a contribuit de asemenea la crearea tensiunii filmului.

Emshwiller a colaborat cu coregraful Alwin Nikolais la realizarea mai multor filme şi videoclipuri. *Totem*, creat între anii 1962-1963, a fost un film ce s-a bazat în principal pe elemente ale unei lucrări coregrafice creată de Nikolais pentru scenă, cu acelaşi titlu. *Fusion* (*Fuziune*) realizat în 1967, cu ajutorul unei sponsorizări din partea producătorului de prosoape Springmaid, a inclus două părți: o lucrare coregrafică creată pentru scenă şi un film realizat independent. În creația pentru scenă, dansatorii au interpretat în fața unui fundal pe care era proiectat un film realizat din imaginile dansatorilor (ce purtau uneori costume ce le transformau forma corpului) şi imagini ale prosoapelor, manipulate prin intermediul următoarelor tehnici cinematografice: suprapuneri, zoom, panoramare, cadre inversate, mişcare încetinită şi accelerată.

În reprezentația coregrafiei *Bodyworks* (*Caroserii*) Emshwiller devine interpret, servind drept proiecționist al propriului film. Mai exact, se mişca în jurul spațiului de desfăşurare a coregrafiei cu un proiector portabil, proiectând imagini filmate ale dansatorilor pe ei înşişi.

Două dintre filmele pe care **Hilary Harris** le-a realizat înainte de a crea în 1967 *Nine Variations on a Dance Theme* (*Nouă variații pe o temă de dans*) exemplifică ideea sa conform căreia elementele kinestezice „reprezintă miezul procedeelor, materialul din care se creează forma filmului". În *Longhorns* (*Coarne lungi*) din 1951, a cărui tematică o reprezintă taurii tineri cu coarne lungi din Texas, precum şi în *Highway* (*Autostrada*) din 1958, obiectele statice au fost editate în imagini extrem de dinamice.

Filmul *Nine Variations on a Dance Theme*, datorat influenței filmului *Choreography for Camera*, explorează o temă simplă de dans realizată de Bettie de Jong. În fiecare dintre cele nouă variații pe această temă, Harris stabileşte orientări specifice. Primele două variații se referă la mişcarea camerei de filmat în jurul dansatoarei şi au fost filmate într-o singură captură; pentru variațiile ulterioare a utilizat zoom-uri, unghiuri de filmare, prim-planuri şi tăieturi.

Tot în 1967, regizorul canadian **Norman McLaren** creează *Pas de deux* (*Pas în doi*) în colaborare cu coregraful Ludmila Chiriaeff şi dansatorii Margaret Merrier şi Vincent Warren. John Mueller a descris tehnica de bază pe care a întrebuințat-o în film drept „suprapunerea multiplă a cadrelor, astfel încât privitorul să vadă nu doar locul în care se afla dansatorul în acel moment, ci şi locul unde se afla cu cinci, zece sau douăzeci de cadre în urmă". McLaren se va întoarce, din nou, la un *pas de deux* în filmul său din 1972, *Ballet Adagio*. În acest studiu al unei secvențe coregrafiate de Asaf Messerer, McLaren îi filmează cu încetinitorul pe dansatorii David şi Anna Marie Holmes. În filmul său din 1983, *Narcissus* (*Narcis*), McLaren experimentează mai multe imagini şi viteze variabile ale acestora pentru a-i prezenta pe dansatorii: Jean-Louis Morin, Sylvie Kinal şi Sylvain LaFortune în coregrafia creată de Fernand Nauft.

În anii 1960, un număr de artişti asociați ai Judson Dance Theater, au fost implicați în elaborarea unor dansuri pentru film sau incorporarea filmului în reprezentațiile live. Printre aceştia se numără Trisha Brown, Beverly Schmidt, Elaine Summers şi Gene Friedman. Ca parte a suitei *A String* (*O sfoară*), din 1966, Trisha Brown interpretează solo-ul ei intitulat *Homemade* (*Lucrat în casă*) cu un proiector de film legat de propriul spate. În timp de Brown se mişca, proiectorul difuza la întâmplare o imagine a ei făcând acelaşi dans, fără proiector, în jurul spațiului. Rezultatul a fost un duet jucăuş al coregrafului, în carne şi oase, cu alter ego-ul său de celuloid. În 1963, Schmidt prezintă *Blossom* (*Eflorescență*), o lucrare solo pe care o va interpreta ulterior cu titlul *Duet for one* (*Duet pentru unul*). În această piesă, ea dansează în fața unor imagini alb-negru ale ei însăşi, prezentate cu încetinitorul, şi în fața unor diapozitive colorate. În 1964, Summers creează *Fantastic Gardens* (*Grădini fantastice*), un concert de seară integral, ce foloseşte filmul ca parte integrantă a coregrafiei. *Walking Dance for Any Number* (*Dans de mers pentru orice număr*) al lui Summers a fost o piesă pentru doi-zece dansatori, interpretată pentru prima dată în 1965, ce includea în desfăşurarea sa patru filme proiectate simultan. De la începutul anilor '60 până la începutul anilor '80 Summers a creat peste douăzeci şi cinci de filme şi casete video, unele prezentând reprezentații live, altele destinate documentării spectacolelor live, iar altele prezentate ca proiecții simultane pe mai multe ecrane.

Între anii 1964-1967 **Gene Friedman** a creat trei dansuri special pentru film. În *Public*, ce reprezintă prima secțiune a filmului *Three Dances* (*Trei dansuri*) realizat în 1964, Gene Friedman filmează de pe acoperişul Muzeului de Artă Modernă pietoni, pentru a evidenția subtilitatea gesturilor cotidiene şi a interacțiunii spațiale. Cea de-a treia secțiune, *Private*, reprezintă un solo interpretat de dansatoarea Judith Dunn, pe care o vom regăsi încă în alte două filme ale lui Friedman: *Index* şi *Official Doctrine* (*Doctrină oficială*) din 1966.

În 1965 **Stan VanDerBeek**, un regizor experimental ce s-a afirmat încă din anii 1950, a realizat filme ce au fost proiectate pe trei ecrane în timpul reprezentației live *Variations V* (*Variații V*) a lui Merce Cunningham. Imaginile de televiziune prezentate distorsionat pentru

această piesă, au fost realizate de Nam June Paik. Tot în 1965 VanDerBeek creează un film pentru reprezentația live a spectacolului *Site and Pastoral: Et All* (*Aşezare şi pastoral: şi alții*), a lui Robert Morris, un spectacol în cadrul căruia dansatorii din film au fost proiectați pe nişte ecrane mici purtate de Elaine Summers şi Burt Supree.

În 1966 la Armurăria Regimentului 69 din New York au avut loc o serie de colaborări între artişti şi ingineri, intitulate *Nine Evenings: Theatre and Engineering* (*Nouă seri: teatru şi inginerie*). Artiştii au fost: Lucinda Childs, Alex Hay, Deborah Hay, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Robert Rauschenberg, Oyvind Falstrom, David Tudor şi Robert Whitman. Desfăşurarea piesei lui Yvonne Rainer, intitulată *Carriage Discreteness* (*Discreția transportului*), a incorporat secvențe de film, imagini de televiziune live şi diapozitive. De altfel Rainer a realizat ulterior o serie de filme pe care le-a inclus în reprezentațiile sale live: *Volleyball* (*Volei*) din 1967, *Hand Movie* (*Film cu mâini*), *Trio Film*, *Rhode Island Red* (*Galinaceea brun-roşcată*) din 1968 şi *Lime* (*Lămâie verde*) din 1969.

Dansatorul şi coregraful **Don Redlich** a experimentat la rândul său utilizarea filmului în reprezentațiile live. În *Dance for One Figure* (*Dans pentru o siluetă*), *Four Objects* (*Patru obiecte*) şi *Film Sequences* (*Secvențe de film*), toate realizate în 1966, Redlich interpretează în fața proiecției unui film, al cărui protagonist era tot el, şi în care dansa de-a lungul unor coridoare lungi. În *Reacher* din 1967 şi în *Jibe* (*Zeflemea*) din 1969, el combină din nou filmul cu reprezentația live; filmele din aceste opere au fost create de Jackson Tiffany.

În spectacolul *Astarte*, creat în 1967, Robert Joffrey combină efecte multimedia spectaculoase din mediul sensor-încărcat al discotecilor anilor 1960 (muzică acido-rock şi stroboscoape), cu o coregrafie interpretată de Trinette Singleton, respectiv Maximiliano Zomosa şi un film creat de **Gardner Compton**. Criticul de dans Marcia Siegel remarca că „la un cost de producție de 60.000 de dolari, probabil a fost cel mai mare dans mixt mediatic". Descriind forma operei în ansamblu, Compton declara: „*Astarte* a căutat să pună capăt decalajului dintre zona liberă, nefericită a evenimentului şi … balet". Vorbind despre filmul din *Astarte* acesta afirma: „ceea ce am filmat a fost coregrafia lui Joffrey … Cu toate acestea, am selectat şi am ales pentru camera mea de filmat; uneori, mişcarea era propusă de către dansatorii de pe scenă, după care era repetată şi construită prin film, deşi ei interpretau în acel moment cu totul altceva. În alte momente, filmul iniția tema, iar dansatorii o interpretau ca pe un ecou." Compton a realizat şi alte dansuri de film, precum şi multe filme ce înregistrează opere puse în scenă. În 1969 el a regizat *Seafall* (*Cădere în mare*), un film de dans inspirat din poezia *Annabel Lee* a lui Edgar Allan Poe. Filmul îi prezintă pe balerinii Lisa Bradley şi Michael Uthoff ca pe doi tineri iubiți ce au fost despărțiți de moarte. Filmat pe mare, *Seafall* evocă o stare de spirit romantică, prin intermediul unor suprapuneri şi scene alternante între realitate şi fantezie.

De la mijlocul anilor '60, ca urmare a introducerii unor echipamente video la un preț redus pe piață, dar şi a dezvoltării sintetizatoarelor şi a tehnicii de colorare video de către

echipele formate din artişti şi ingineri (de exemplu: Nam June Paik şi Shuya Abe sau Bill Etra şi Steve Rutt), mulți regizori de film experimental au început să lucreze pe video. Shirley Clarke şi Ed Emshwiller s-au numărat printre aceşti artişti, precum şi Doris Chase.

În 1971, ca urmare a colaborării pictorului şi sculptorului **Chase** cu diferiți coregrafi, ce au realizat lucrări pentru spațiile definite de sculpturile ei, aceasta a devenit interesată în a realiza filme documentare privind aceste lucrări. Acest lucru a determinat la rândul său o serie de experimente video cu dans. În *Moongates III* (*Porțile lunii III*) şi în *Tall Arches III* (*Bolte înalte III*), din 1974, membrii Ansamblului de dansuri Mary Staton interacționează cu sculpturile cinetice create de Chase. În 1975, Gus Solomon Jr. dansează un duet cu o formă sculpturală creată de sintetizatorul Rutt/Etra în *Dance Nine* (*Dansul nouă*), în timp ce în *Dance Seven* (*Dansul şapte*), Marnee Morris, din cadrul companiei New York City Ballet, dansează cu efecte video de feedback şi de-focalizare. În *Dance Eleven* (*Dansul unsprezece*) Cynthia Anderson, din compania Joffrey Ballet, dansează un duet cu propria sa imagine reprodusă electronic, iar în *Dance Five* (*Dansul cinci*), din 1976, Kei Takei dansează în opoziție cu versiunea video sintetizată a unei sculpturi cinetice.

Începând din 1970 şi până în 1997 **Amy Greenfield** a realizat 34 de scurtmetraje, holografii şi un film de lung metraj. Ca personalități ce au influențat-o în munca ei, îi menționează pe: Deren, Emshwiller, Harris şi regizorul de *cinema verite* Ricky Leacock; de altfel, Harris şi Leacock au colaborat la realizarea unora dintre filmele sale, în calitate de cameramani. Greenfiled a fost regizor, coregraf, interpret şi editor pentru majoritatea filmelor sale, multe dintre ele fiind solo-uri sau duete. O imagine constant prezentată în opera sa o reprezintă nuditatea, precum şi interacțiunea dintre lumină, umbră şi alte elemente, cum ar fi nisipul sau noroiul pe pielea umană, ce trădează în cele din urmă fascinația ei pentru vizual. Ea foloseşte, de obicei, cadre de prim-plan filmate cu mâna în mişcare, pentru a crea noi modalități prin intermediul cărora telepectatorul să poată experimenta mişcarea. „Dansul nu reprezintă paşi pentru mine. Este angajamentul total al organismului uman într-o activitate unică", declară Greenfield.

Filmul *Element*, din 1971, o prezintă pe Greenfield cum încearcă, în mod repetat, să iasă dintr-o mlaştină de nămol negru şi gros. În *Transport*, realizat tot 1971, interpreții, filmați pe dealuri alcătuite din pământ moale, se ridică unul pe celălalt şi se mişcă din loc în loc. În *Videotape for a Man and a Woman* (*Casetă video pentru un bărbat şi o femeie*), din 1979, Greenfield împreună cu Ben Dolphin, ambii nud, improvizează pe parcursul unor scene filmate pe o perioadă de câteva luni de zile, în care este inclusă şi o secvență cu ei făcând surfing. Unele dintre lucrările lui Greenfield sunt influențate de dansul modern timpuriu. Spre exemplu, *4 Solos for 4 Women* (*Patru solo-uri pentru 4 femei*), realizate în perioada 1980-1983, sunt inspirate de solo-urile expresioniste ale lui Mary Wigman; *Tides* (*Valuri*), realizat în 1981, se referă la scrierile Isadorei Duncan.

În 1991 Greenfield prezintă primul său film de lung metraj intitulat *Antigone/Rites of Passion* (*Antigona/Ritualuri ale pasiunii*), o interpretare a tragediei lui Sofocle. Cu Greenfield în rolul Antigonei, Bertram Ross în Oedip, Creon şi Janet Eilber în Ismene, acest film s-a bucurat de o largă apreciere. Ulterior, Greenfiled se va concentra pe tema nudității, realizând în 1996-1997 *Raw-Edged Women* (*Femei necioplite*), un program în desfăşurare ce combina reprezentații live cu diapozitive, film şi proiecție video. Programul prezintă clipuri cu Greenfield făcând surfing, dansuri erotice live şi înregistrate în cluburi, striptease, dansuri din buric, dar în special o înregistrare video a unei instalații dadaiste realizată de Nam June Paik, în care o femeie nud, ce poartă doar un şirag de perle la gât şi pantofi cu toc înalt în picioare, cântă violent la pian cu propriul trup.

Producătorul de film şi videoclip **Charles Atlas** a colaborat cu coregraful Merce Cunningham la realizarea multor proiecte, inclusiv înregistrarea pe film a coregrafiei, opere create special pentru televiziune şi peste douăsprezece filme experimentale şi dansuri video. Una din preocupările centrale ale lui Atlas şi Cunningham a reprezentat-o filmarea dansatorilor în mod eficient în spațiul video şi de film, spațiu definit de gama focală triunghiulară a camerelor. Tipic acestei colaborări dintre Atlas şi Cunningham o reprezintă faptul că, inițial, coregrafiile au fost create pentru aparatul de filmat şi apoi modificate pentru reprezentațiile pe scenă.

Multe dintre cele şase secțiuni ale dansului video *Westbeth*, realizat între anii 1974 - 1975 de către Atlas şi Cunningham, acordă o atenție deosebită schimbării dramatice a scării, ce are loc în timp ce dansatorii se deplasează înspre şi dinspre camera de filmat. Deşi *Squaregame Video*, din 1976-1977, a fost realizat pentru scenă înainte de a fi înregistrat, Cunningham a creat coregrafia în aşa fel încât aceasta să se poată desfăşura doar într-o porțiune pătrată a avanscenei, astfel încât să nu fie necesare schimbări drastice, în privința utilizării spațiului, atunci când opera a fost înregistrată. În dansul video *Fractions* (*Fracțiuni*), realizat în perioada 1977-1978, până la patru monitoare video împărtăşesc adesea spațiul ecranului cu dansatorii. Imaginile dansatorilor ce nu se văd în secțiunea centrală a ecranului, sau prim-planuri ale celor văzuți în cadre întregi în secțiunea centrală, sunt afişate pe monitoare în interiorul ecranului.

Filmul de dans *Locale*, realizat în perioada 1979-1980, s-a structurat în jurul provocării de a utiliza camerele în mişcare, pentru a filma dansatorii în mişcare; s-a filmat cu o cameră stabilă şi trei alte tipuri de camere în mişcare. În filmul de dans intitulat *Channels/Inserts* (*Canale/Inserții*), realizat între anii 1981-1982, Atlas şi Cunningham au împărțit studio-ul companiei în şaisprezece zone posibile pentru dans. Atlas mărturiseşte că în editarea acestei opere „a folosit o transversală pentru a indica o simultaneitate a evenimentelor dansului în diferite spații: o prezentare potrivită în special esteticii coregrafice a lui Cunningham". În *Coast Zone* (*Zona de coastă*), din 1983, filmat la Casa Sinodală a Catedralei Sf. Ioan cel Divin,

Atlas şi Cunningham şi-au continuat experimentele folosind camerele în mişcare şi compunând cadre de adâncime extremă a terenului.

La mijlocul anilor ’80, Atlas începe să colaboreze şi cu alți coregrafi, printre care foşti dansatori ai lui Cunningham: Douglas Dunn pentru filmul *Secret of the Waterfall* (*Secretul casacadei*), din 1983, turnat la Podgoria Marthei, şi Karole Armitage pentru filmele: *Perfango*, din 1983, *From an Island Summer* (*Vara pe Insulă*), realizat între anii 1983-1984 şi *Ex-Romance* (*Fostă idilă*), din 1987. Atlas a mai colaborat şi cu coregraful de origine francez Philippe Decoufle la filmul *Jump* (Săritură), din 1984, ce prezintă o viziune stranie a unei scene de bar, dar şi cu coregraful de origine englez Michael Clark, pentru care a regizat două filme: *Hail the New Puritan* (*Salutare noului puritan*), în 1986 şi *Because We Must* (*Pentru că trebuie*), din 1989.

Cunningham, la rândul lui, a găsit un alt colaborator pe termen lung, în regizorul şi producătorul de videoclipuri **Elliot Caplan**, fost pictor. *Deli Commedia*, din 1985, este o creație voioasă ce reprezintă prima operă ce a rezultat în urma acestui parteneriat. Cunningham are în mod cert o afinitate pentru coregrafia creată pentru ecran, în parte datorită întrebuințării nonfrontale a spațiului. El a exploatat întotdeauna abilitatea camerelor de a arăta dansul dintr-o varietate de puncte de vedere. Într-un solo memorabil, deşi trecător, din *Points in Space* (*Puncte în spațiu*), creat în 1986, Cunningham apare încadrat de spațiile negative formate de corpurile dansatorului său. Comandat de British Broadcasting Corporation (BBC) şi difuzat împreună cu un documentar despre procesul de realizare al acestuia, acest videodans Cunnigham-Caplan a fost adaptat mai târziu pentru scenă şi pus în scenă de către Baletul Operei din Paris. În filmul *Changing Steps* (*Paşi schimbați*), din 1989, Caplan întretaie filmarea alb-negru a distribuției originale din *Changing Steps* a lui Cunningham, realizată în 1973, şi alcătuită din solo-uri pentru zece dansatori, cu scene ale unor membrii noi ai companiei ce pun în scenă aceeaşi operă. *Beach Birds for Camera* (*Păsări de plajă pentru camera de filmat*), realizat între anii 1991-1992, a fost conceput de Cunninghma şi Caplan simultan pentru scenă şi ecran. *CRWDSPCR* din 1996, a fost adaptat după producția realizată pentru scenă. Cunningham a coregrafiat aceste două lucrări cu ajutorul programului LifeForms, un program de animație pe calculator, dezvoltat la Universitatea Simon Fraser din Vancouver, Canada.

Referințe bibliografice:

1. Bozzini, Anne, „They Film as They Dance” în *Ballett International,* 14.1, January 1991, p. 36-41
2. Copeland, Roger, „New Dance/Film: Perspectives on Dance and Cinema” în *Dance Magazine* 48, April 1974
3. Grossman, Peter Z., and Jaffrey Bush, „Videodance” în *Dance Scope,* 9.2, Spring/Summer 1975, p. 11-17

4. Grossman, Peter Z., „Video and Dance: A Delicate Balance between Art and Technology" în *Videography*, September 1977, p. 16-20
5. Jessop, Douglas W., *Film and Dance: Interaction and Synthesis*, Master's thesis, University of Colorado, 1975
6. Lockyer, Bob, „Dance and Video: Some Random Thoughts". *Dance Theater Journal,* 1.4, Fall 1983
7. *xxxx, Dance Perspectives*, no. 30, Summer 1967 („Cine-Dance" issue)
8. *xxxx, Filmdance: 1890's-1983*, New York, 1983 (Filmdance Festival catalogue)

Simona Şomăcescu *este una din marile personalități ale dansului din România, recunoscută şi apreciată în întreaga lume. Timp de peste 18 ani a fost, rând pe rând, Prim-balerină, Coregraf, Maestru de balet şi Şef al companiei de Balet a Operei Naționale Bucureşti. Actualmente este Lector univ. dr. la UNATC I.L. Caragiale, Departamentul Coregrafie. De-a lungul anilor a publicat articole de critică de dans în cele mai prestigioase ziare şi reviste de cultură din țară: Yorik, Observator Cultural, România Liberă, Ziua, Cronica Română, etc. Face parte constant din juriul de specialitate al: Galei Absolvenților UNATC (2006, 2007, 2008 şi 2013 – Preşedinte), al Comisiei de angajare la ONB (2007) şi în cadrul primei ediții a concursului Români Pentru o Lume organizat de Fundația Sergiu Celibidache (2013). Este Laureată a Concursului Internațional al Soliştilor de Balet de la Moscova (1985), a obținut Premiul Publicului la Concursul Internațional de Balet de la Helsinki (1991), Mențiune la Concursul Internațional de Balet de la Jackson (1994), iar presa din România a desemnat-o ca fiind Personalitatea Teatrală a Anului în urma interpretării, în Premieră Națională, a rolului Anna Karenina din baletul cu acelaşi titlu, creat de Ioan Tugearu la Opera Națională Bucureşti (1998). Preşedintele României i-a conferit Ordinul Național Meritul Cultural în grad de Cavaler (2004), iar Institutul Cultural Român i-a acordat Diploma de Excelență pentru Cel mai Bun Profesor, în cadrul Olimpiadei Naționale de Coregrafie, pentru rezultatele deosebite obținute de elevii săi (2009). Pentru activitatea sa excepțională desfăşurată în calitate de Şef al companiei de balet a ONB, revista Actualitatea Muzicală, editată de Uniunea Compozitorilor şi Muzicologilor din România, i-a decernat Premiul pentru Promovarea Artei Coregrafice (2011).*

Simona Şomăcescu *Is one of the great personalities of Romanian dance, acknowledged all over the world. For more than 18 years she was prima ballerina, choreographer, ballet master and head of the Ballet Company of the Bucharest National Opera. Currently she is a Lecturer PhD at UNATC I.L. Caragiale, Department of Choreography. Over the years, she has published dance critique articles in the country's most prestigious newspapers and magazines: Yorik theatre journal, Observator Cultural, România Liberă, Ziua, Cronica Română, etc. She is constantly invited to be a member of the specialized jury of: the UNATC Graduation Gala (2006, 2007, 2008 and 2013 - President), the Employment Committee of ONB (2007) and the first edition of the Romanians for the World Competition organized by the Sergiu Celibidache Foundation (2013). She is a Laureate of the International Ballet Soloists Contest in Moscow (1985), won the Public's Prize at the International Ballet Contest in Helsinki (1991), Mention at the Jackson International Ballet Contest (1994), and the*

Romanian press nominated her as the Theatrical Personality of the Year following her performance in the role of Anna Karenina in the ballet with the same title made by Ioan Tugearu at the Bucharest National Opera (1998). The President of Romania awarded her with the National Order of Merit - Cavalier (2004), and the Romanian Cultural Institute awarded her with the Diploma of Excellence for Best Teacher in the National Choreography Olympiad for the outstanding results obtained by her students (2009). For her outstanding work as head of the ONB Ballet Company, Actualitatea Muzicală magazine, edited by the Union of Composers and Musicologists in Romania, awarded her with the Promotion of Choreography Award (2011).

CAGE – CUNNINGHAM, PARTENERIAT DE SUCCES

Geta-Violeta Huncanu
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
ghuncanu@yahoo.com

Abstract: *Branding personalities of the American avant-garde, the two of them will have a strong influence over the artistic climate. Eager to find a new form of expression, they will experience interdisciplinarity by maintaining a relationship of mutual independence between dance and music. The aesthetics of their representations will be influenced by the zen philosophy, and will be based on random processes, a fruitful collaboration that will last for five decades.*
Keywords: *American avant-garde, John Cage, Merce Cunningham, dance, music.*

Fiu al unui inventator american, compozitorul, scriitorul şi filosoful John Cage (1912 – 1992) dezvoltă un parteneriat artistic prolific (întins pe cinci decenii) cu dansatorul şi coregraful Merce Cunningham (1919 – 2009). Depăşind principiile lui Schöenberg (profesorul său de armonie şi contrapunct), privind importanța armoniei în compoziție, el va crea o structură inventivă cu modele ritmice proporționale, conferind astfel independență relației muzică – dans.

Datorită lui, Cunnigham începe să-şi pună întrebări legate de relația de dependență dintre dans şi muzică. Conform înțelepciunii zen, care susține ideea că două obiecte sau entități pot coexista în acelaşi timp şi spațiu, fără a intra în legătură unul cu celălalt, cei doi vor începe să experimenteze acest model. Compozitorul şi coregraful lucrează separat şi abia când ambele părți (muzica şi coregrafia) sunt finalizate, ele se vor desfăşura simultan în fața publicului. Din 1950, această modalitate de lucru va deveni stabilă în colaborarea celor doi, muzica şi dansul căpătând independență reciprocă.

Puternicul impact pe care Cage l-a avut în artă şi mai ales în muzică, a fost datorat dorinței sale de eliberare de sub constrângerile care se regăseau în acea vreme în muzică. Va schimba zgomotele muzicale cu tonuri înalte, liniştea cu sunete, iar prin lucrările în care va utiliza *hazardul*, va miza pe autoexprimare. Şi-a urmat astfel convingerea că spectacolul n-ar

trebui să fie o reluare a unei experințe artistice, ci o ocazie prin care se creea ceva nou, o experiență nouă.

John Cage şi Merce Cunningham, Londra, 1962

În 1938, angajat fiind la Cornish School, va organiza o orchestră de percuție şi cu ocazia spectacolelor pregătite acolo, va intra pentru prima dată în contact cu Merce Cunnigham (student în anul II, la departamentul de dans). În acelaşi an, pentru dansul unei studente, inventează „*prepared piano*", un procedeu în care a inserat între corzile pianului: monede, şuruburi, radiere, benzi de cauciuc, diverse materiale, precum pâslă, piele, prin care a oferit auditoriului o serie de şuierături şi bufnituri. Această invenție a rămas în istoria muzicii ca fiind cea mai faimoasă dintre toate care îi aparțin. Credincios ideii că dansul şi muzica pot fi compuse în acelaşi timp, le va sugera studenților să îşi compună singuri muzica pentru dansuri.

Cage va mai colabora şi cu alți dansatori, precum Hanya Holm, Perl Primus, însă peste 50 de partituri au fost scrise doar pentru coregrafiile lui Cunningham. De asemenea, a compus şi pentru săli de concert sau teatre. El îi va convinge şi pe alți compozitori contemporani să scrie pentru dansatori.

Din numeroasele realizări ce au marcat parteneriatul Cage-Cunningham, merită a ne opri cel puțin asupra reprezentațiilor care s-au bucurat la acea vreme de un real impact asupra climatului artistic. Primul concert Cage – Cunnigham are loc în 1944, la Humphrey-Weidman Studio Theater. Fără a avea aceeaşi structură ritmică, compoziția şi coregrafia (încă dominată de expresionismul şi psihologismul specifice Marthei Graham)[1] s-au desfăşurat independent în fața publicului. În acelaşi an, cei doi vor primi un contract pentru un spectacol, *The Seasons* la **Ballet Society**, unde Cunnigham va crea prima lui coregrafie pentru o trupă de balet, iar Cage va compune pentru prima dată pentru o orchestră. Spectacolul a fost considerat cel mai de succes al companiei respective, care nu a purtat semnătura lui George Balanchine. Abia în 1973 cei doi vor mai avea ocazia să lucreze cu o trupă de balet, de această dată de la **Opera din Paris** – *Aeon*, *Canfield*, *Landrover* şi *Un Jour ou Deux* (având nevoie de 26 de dansatori pentru această coregrafie, Cunnigham a desfăşurat cel mai mare casting din cariera sa,).

Lunga colaborare dintre cei doi a fost influențată de ideile budismului zen, de Marcel Duchamp (reprezentant de seamă al curentului artistic *Dadaism*), Antonin Artaud (actor şi poet suprarealist francez), James Joyce (scriitor), Erik Satie (compozitor), Henry David

[1] Merce Cunningham este dansator solist în Compania Martha Graham între anii 1939 – 1945, când hotărăşte să se concentreze pe o carieră solo, înființându-şi propria companie.

Thoreau (filosof american, scriitor, naturalist şi transcendentalist), Richard Buckminster Fuller (designer vizionar, inventator, poet şi arhitect american), Marshall McLuhan (profesor şi filosof canadian).

Influenţat de gândirea orientală, Cage credea că muzica trebuie lăsată sub infuenţa divinităţii şi că menirea ei este aceea de a linişti minţile oamenilor. Dintr-o carte veche chinezească de ghicit, *I Ching*, va învăţa să utilizeze o serie de diagrame pentru a ajunge la procesul de compoziţie, notă cu notă, determinând volumul, tonalitatea, timbrul fiecărui sunet şi durata sunetului şi a liniştii. Acest proces denumit „*Chance operations*" însemna aruncarea a trei monede de şase ori pentru obţinerea de numere aleatorii de la 1 la 64. Sunetele, ritmul, dinamica şi liniştea vor fi hotărâte prin aceste procese aleatorii. Principalul interpret pentru claviatură a acestor procedee marca Cage a fost David Tudor, compozitor, interpret şi colaborator pe parcursul anilor şi al lui Cunningahm.

Procedeele aleatorii nu au influenţat negativ parteneriatul cu Merce, fiindcă şi el a practicat pentru dansurile sale acest proces, e adevărat că într-o măsură limitată. Cunnigham va lucra cu *jocurile hazardului* pentru spaţiul, durata şi compoziţia mişcării, contribuind la învingerea convenţiilor gestuale căpătate din lucrul în compania Graham şi a valorilor fundamentale din dansul clasic, făcând loc unor noi posibilităţi de exprimare. Prima încercare de acest gen, a avut loc în 1951 – *Sixteen Dances of Soloist and Company of Three*, când, pe muzica compusă de Cage în acest mod, coregraful a utilizat hazardul pe de o parte pentru a hotărî ordinea dansurilor, iar, pe de altă parte, într-un cvartet propriu-zis, coregrafic. Procesul s-a desfăşurat astfel: prin aruncarea de monede, va determina succesiunea, direcţia şi durata unui calup de mişcări. După această experienţă, Merce va utiliza în mod frecvent hazardul, mizând pe descoperirea unor noi orizonturi intuitive şi imaginative. Diferenţa în utilizarea acestui proces este aceea că John nu căuta să controleze finalul muncii, ci îşi lăsa interpreţii liberi, să facă propriile alegeri, pe când dansatorii lui Merce aveau o libertate limitată, odată ce coregrafia era stabilită.

Repetiţie, 1957

Anul 1952 este un an de cotitură pentru parteneriatul Cage – Cunningham, două evenimente artistice sprijinindu-le dezvoltarea estetică. Coregraful este invitat de către Leonard Berstein la un festival de muzică contemporană în Massachussets – Brandeis University în Waltham, unde va crea coregrafii pentru *Les Noces* (compozitor Igor Stravinski) şi *Symphonie pour un Homme Soul* (compoziţie a lui Pierre Schaeffer şi Pierre Henry, prima

piesă de muzică concretă ascultată în America). Pentru prima coregrafie, a urmat muzica, dar pentru cea de a doua, a apelat la hazard, respectând durata muzicii, mişcările şi muzica desfăşurându-se pe scenă simultan, dar independent.

Symphonie pour un Homme Soul s-a cântat de două ori, deoarece Merce a realizat două versiuni coregrafice diferite, una pentru o montare de grup şi o alta pentru un moment solo interpretat de el. Dansatorii cu care a lucrat erau dansatori din trei categorii: dansatori care mai lucraseră în trecut cu Cunnigham, dansatori cu experienţă şi studenţi lipsiţi de un antrenament vast. Adevărata provocare pe care au avut-o dansatorii de depăşit a fost aceea de a reuşi să lucreze împreună eficient, cu foarte puţine repetiţii. Coregrafia cuprindea nu doar mişcări inventate de el, ci şi gesturi cotidiene şi paşi de dans de societate (în tinereţe Merce studiase dansul de societate şi step), ceea ce nu ridica probleme de ordin tehnic. Cunningham a apelat la trei diagrame cu mişcări pentru fiecare categorie de dansatori, din care mişcările erau selectate prin procese aleatorii (de hazard). Dansul lor a fost mai târziu denumit *Collage*.

Al doilea eveniment important al acelui an, a fost întâlnirea de la Black Mountain College, Carolina de Nord (un loc în care se întâlneau reprezentanţi diverşi ai avangardei), unde alături de alţi artişti, creează prototipul *happening*-lui, mişcare artistică care va apărea abia în 1960. Cunnigham dansează, Cage inventează o piesă de teatru fără titlu (o adevărată prelegere de istorie a artei contemporane), David Tudor interpretează la pian, Robert Rauschenberg îşi expune tablourile prin diapozitive şi pune la un fonograf discuri vechi, Nicholas Cerniwitch îşi prezintă filmele, iar Charles Olson şi Mary Caroline Richard îşi recită poeziile. Într-o manifestare artistică interdisciplinară desfăşurată pe durata a 45 de minute, cu toţii au avut libertatea de a se desfăşura liber, sprijiniţi de metodele hazardului. Aceste două evenimente de seama (de la Braindeis şi Black Mountain), îi vor aşeza pe Cage şi Cunnigham în fruntea avangardei americane, de unde vor manifesta influenţe în muzică, dans, teatru şi pictură.

Cage a reprezentat pentru Cunningham o sursă de inspiraţie, colaborator de nădejde (compozitor, manager, director muzical), prieten şi susţinător financiar al **Companiei Cunningham**.[2] Odată cu înfiinţarea în 1953 a Companiei Cunnigham (când solistul trupei Marthei Graham se va concentra pe cariera solo), Cage va fi directorul ei (până la mijlocul anilor ˙70), dar a fost şi manager pentru turnee, şef de fonduri, responsabil cu angajarea unor artişti distinşi precum Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Frank Stella. De asemeni, el îl va purta pe coregraf spre drumul avangardei, care din 1960 începe să fie prolifică. Deşi o parte a

[2] Cage nu este singurul colaborator al lui Cunningham care susţine financiar compania. Şi artiştii plastici R. Rauschenberg împreună cu J. Johns susţin turneele companiei din vânzarea propriilor lucrări. Pe lângă aceştia, compania va fi susţinută de subvenţii private şi subvenţii oferite de fundaţii. Pentru uşurarea situaţiei financiare, în 1964 se va înfiinţa Fundaţia Merce Cunningham, prima corporaţie non-profit pentru o companie de dans, model care ulterior va fi preluat de companiile de dans cu statut permanent.

avangardei provenite de la Judson Dance Theater a respins o serie de aspecte ale stilului Cunningham, cu toţii se formaseră iniţial în cadrul unor cursuri care aveau la bază ideile experimentale ale lui Cage, ulterior influenţa muncii lui Cunningham observându-se în mişcarea postmodernă.

Cei doi intenţionau să colaboreze pentru o lucrare de proporţii – *Ocean* pentru Festivalul Joyce/Cage din Zürich. Dansatorii se mişcau în cerc, spectatorii erau plasaţi în jurul scenei, iar orchestra de 112 interpreţi era situată în jurul spectatorilor. Din cauza spaţiului necorespunzător, au fost nevoiţi să abandoneze proiectul. Dar în 1994, în cadrul a două festivaluri desfăşurate la Bruxelles şi Amsterdam, Cunnigham va pune în cele din urmă în scenă acest proiect. Pe baza conceptului iniţial al lui Cage, i-au venit în ajutor partitura muzicală a lui Andrew Culver şi componentele electronice semnate de David Tudor.

Colaborarea postumă cu prietenul său, a continuat prin coregrafii create pe o parte din ultimele compoziţii ale lui Cage: *Enter* (1992), *Windows* (1995) şi *Rondo* (1996). De asemenea, în 1990, prin regizorul Elliot Caplan, Fundaţia Cunningham Dance produce filmul *Cage – Cunningham*, pentru care Merce Cunningham şi John Cage (postum) primesc în 1993 premiul *The Wexner Prize* de la Wexner Center for the Arts, Ohio.

Quartet en août, 1986

Multe dintre coregrafiile lui Cunningham au intrat în repertoriile teatrelor americane şi din străinătate. John Cage a reprezentat rampa de lansare spre o nouă modalitate de manifestare şi percepţie a dansului. Puţini compozitori au colaborat şi influenţat pentru o perioadă atât de lungă un coregraf. Parteneriatul Cage - Cunningham poate fi asemănat doar cu ceea ce au reprezentat colaborările artistice dintre Petipa şi Ceaikovski, sau dintre Balanchine şi Stravinski.

Referinţe bibliografice:

1. Cunningham, Merce şi Jacqueline Lesschaeve, *The Dancer and the Dance: Merce Cunningham in conversation with Jacqueline Lesschaeve*, Marion Boyars Publishers, London, 2000
2. Ginot, Isabelle, Michel Marcelle, *Dansul în secolul XX*, Editura Art, Bucureşti, 2011

3. xxxx, *International Encyclopedia of DANCE*, vol. 2, Oxford University Press, New York, 2004

Geta-Violeta Huncanu (Răvdan) *este absolventă a Facultății de Management Turistic şi Comercial a Universității „Dimitrie Cantemir" Constanța, a Facultății de Coregrafie şi a Masterului de Arta Actorului de Music-Hall a Universității „Ovidius" Constanța, în prezent fiind doctorand al UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, cu o temă ce dezbate corporalitatea actorului. Fostă prim solistă a Operei din Constanța şi solistă a Teatrului de Operă şi Balet „Oleg Danovski" Constanța, este profesor de balet, coregraf şi fondator al Trupei de teatru-dans „Imago". În ultimii ani devine preocupată de expresivitatea corporală a actorului şi participă la festivaluri de teatru pentru adolescenți susținând ateliere de coregrafie şi obținând cu trupa „Aici" numeroase premii, printre care şi invitația de a juca în 2018 în cadrul FITS. Din 2015 este art editor la Revista „Cuvinte" din Constanța.*

Geta-Violeta Huncanu (Răvdan) *is a graduate of the Faculty of Tourism and Commercial Management of „Dimitrie Cantemir" University of Constanta, of the Choreography Faculty and of a Master in The Art of Music-Hall Actor at the „Ovidius" University from Constanta, currently a PhD student at UNATC „I. L. Caragiale" Bucharest, with a theme debating the actor's corporality. She has been first soloist of the Opera House in Constanta and soloist of the Opera and Ballet Theatre „Oleg Danovski" Constanta, she is a ballet professor, choreographer and founder of the „Imago" theatre-dance group. In recent years, she has become preoccupied with the actor's corporality expressiveness and she has been taking part in teenage theater festivals by choreographing workshops and earning numerous awards with the band „Aici", including an invitation to play in 2018 at FITS. From 2015 she is an art editor for the „Cuvinte" magazine in Constanta.*

ELEMENTE JUNGIENE ÎN CREAȚIA PINEI BAUSCH (1940-2009)

Geta-Violeta Huncanu
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
ghuncanu@yahoo.com

Abstract: *Haunted by the shadow of the Nazi horrors, the creation of Pina Bausch is characterized by specific elements of the theories of psychoanalyst Carl Gustav Jung. Through evacuation mechanisms, Pina attacks subliminal Fascist psychology aimed at annihilation of the individual Self. If in her first performances she creates through the individual memory of her performers, over the time, she will appeal to universal human memory and collective consciousness. In her creation there are also other characteristic Jungian features: the death of being, numinosity, the principle of paradoxical logic.*
Keywords: *Pina Bausch, C.G. Jung, dance, psychology.*

În lucrarea *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch* (2015), Deirdre Mulrooney[1] reuşeşte alături de o serie de specialişti din domeniul psihologiei, psihanalizei şi al sociologiei, o analiză fină asupra aspectelor psihologice care marchează creația Pinei Bausch.

Autoarea apreciază că imboldurile viziunii artistice Bausch sunt ororile Holocaustului şi înțelegerea psihologismului nazist, caracterizat de autoritate şi automatism. Prin manifestările fizice şi umane, coregrafiile ei expun caracterul autoritar, care stătea la baza şi dinamica Fascismului. Scopul Fascismului era anihilarea Sinelui individual şi supunerea totală la o putere mai mare, ceea ce involuntar conducea la o slăbire a dezvoltării individualității reale, autentice. Specific oricărei puteri totalitariste, Fascismul se hrănea din frica de libertate a oamenilor (de altfel, ideologia lui Hitler a prins rădăcini tocmai pe seama ideii de incapacitate a omului de a se baza pe el însuşi, neavând încredere în el însuşi). Nazismul, ca orice sistem totalitar, a susținut faptul că arta ar avea funcția de a prezenta şi susține liderii cu doctrinele lor, astfel că dansul expresionist german (prin Rudolf von Laban,

[1] Deirdre Mulrooney – realizatoare de documentare, scriitoare şi regizoare irlandeză

Pina în Café Müller (1978)

Mary Wigman, Gret Palucca, Harold Kreuzberg) va fi folosit ca mijloc de propagandă nazistă subliminală, reliefând ideea lui Jung[2] de „instinct de turmă" şi de obedienţă în masă. Contrar acestei ideologii, viziunea lui Bausch atacă subliminal psihologia naţională (nazismul), axându-se pe încrederea omului în capacităţile sale, oferind astfel acces la o dezvoltare individuală autentică. Urmărită de umbra ororilor naţiunii sale, Pina simte profund dezorientarea psihică, degradarea urbană a societăţii de după război, ceea ce va naşte din partea ei o reacţie la mentalitatea nemţească. Întreaga ei operă este o reacţie faţă de scopul Fascismului de anihilare a Sinelui individual şi de declanşare a „instinctului de turmă", în care oamenii sunt conduşi orbeşte, precum oile la tăiere. De aceea în spectacolele ei, personajele se mişcă precum somnambulii, ca şi cum ar avea „creierul spălat", cu tendinţa de a se supune unei puteri mai mari şi în acelaşi timp de a domina alţi oameni.

Conţinutul spectacolelor sale este unul dur, cu izolări brutale, relaţii sado-masochiste, agresivitate manifestată între bărbaţi şi femei. Aceste caracteristici pe care le observăm în psihologia socialistă reprezintă mecanisme de evacuare, prin care se încearcă o evadare din libertate, într-o nouă formă de captivitate. Prin masochism se încearcă renunţarea la propriul Sine, pentru a scăpa de grija libertăţii, fiindcă individul se simte singur cu Sinele în faţa unei lumi care i se împotriveşte. Caracterul autoritar şi personalitatea sado-masochistă care susţin cultul fascist, se regăsesc sub diverse forme pe scena producţiilor ei. Alte naţii şi rase au devenit obiectul sadismului nazist care se baza pe neîncrederea în sine şi predica ideea că individul trebuie să se dizolve pe sine integrându-se unei mari puteri, pentru ca apoi să se mândrească a participa la gloria acestei puteri. Dar această renunţare la propriul Sine şi transformarea într-un automat conduce spre un somn impus (ca în spectacolul *Palermo, Palermo*), o orbire în faţa suferinţei prezente. Deşi Bausch nu se ocupă de teme politice, abordează această modalitate de gândire, ce investighează în profunzime modul de existenţă şi, în principal, relaţiile dintre oameni.

Întreaga ei creaţie seamănă cu o investigare, o dezbrăcare a umanităţii care este dependentă de personalităţile oamenilor din companie. Explorarea trecutului cu amintirile lui este o căutare a motivaţiei pentru acţiunile din momentul prezent. Amintirile copilăriei rămân în interior, determinând comportamentul din momentul prezent, aşa cum Germania

[2] Carl Gustav Jung (1875-1961) – medic, psiholog şi psihiatru elveţian, fondatorul Psihologiei analitice

postbelică suferă de un soi de amnezie în masă, fugind de amintirile care conduc spre o frică dăunătoare. Dacă în primele sale producții Pina pune accentul pe reculegerea individuală (amintirile din copilărie), mai târziu accentul este îndreptat spre mitic şi arhaic (inconştientul colectiv, regăsit în teoriile lui Jung). Fascinația pentru utilizarea folclorului, a muzicii etnice şi populare facilitează nu doar receptarea internațională a creației companiei, ci şi deschiderea spre inconştientul colectiv. Se face astfel o trecere aproape insesizabilă de la memoria individuală, la o memorie globală, universală a umanității, care accentuează spiritul antropologic al pieselor ei. Într-un mod alambicat, Pina va împleti memoria individuală cu memoria colectivă. Ea va relua operele narative de dans bazate pe mituri (*Orfeu şi Euridice*, *Ifigenia În Taurida*, *Sărbătoarea primăverii*) nu doar din dorința de a lupta cu trecutul efemer, ci şi pentru că împreună cu producțiile în care utilizează muzică etnică/folclorică (*Palermo, Palermo*, *Viktor*) afişează predilecția spre inconştientul colectiv.

Viktor (1986)

De asemenea, în patru din spectacolele sale centrează energia tradițională a câte unui important oraş: Roma, Madrid, Palermo şi Viena. Există o conştiință colectivă a oraşelor, amintind încă odată de *inconştientul colectiv* al lui Jung[3], oraşul reprezentând identitatea de sine, o emblemă a comunității, dar care traversează schimbări, discontinuități, energii diferite, disocieri. Interacțiunea dintre identitatea proprie, individuală şi cadrul general în care se manifestă individul este o manifestare subversivă, incapabilă de manifestat prin prea multe cuvinte. Dar Pina va demonstra puterea oraşelor de a suprima instinctul omului pentru agresivitate şi instinctul unei societăți în stare de inconştiență urbană modernă. De altfel, S. Freud considera că civilizația este capabilă să stăpânească instinctele violente ale individului prin stabilirea unei entități care să-i urmărească manifestările, precum „o garnizoană într-un oraş cucerit".[4]

Dar Pina va oferi publicului său o brutalitate neascunsă, ignorând aşa zisele limite impuse de civilizație, de oraş, centrul culturii unei civilizații. Prin abordarea oraşelor, ea va

[3] *Inconştientul colectiv* este marea descoperire (în urma unui vis) a lui Jung şi reprezintă moştenirea arhetipală a unui individ, a cărei autoritate ține de Sine. Jung consideră că împărtăşim cu toții un singur *Incoştient Colectiv* primit de la strămoşii noştri. Arhetipurile ni se relevă sub forma dispozițiilor înnăscute, ereditare, ca nişte tipare care ne conturează conştiința şi imaginația (Umbra, Anima-Animus, Copilul, Sinele, Mama, Persona, Eroul, Tatăl, etc).

[4] Mulrooney, Deirdre, *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*, E-book

transmite un soi de structură de personalitate colectivă a căror manifetări duse spre extrem sunt în general considerate a fi patologice. Dar ea consideră că personajele sale oarecum deconectate de la realitate, pustiite, apăsate de stări conflictuale, agresive şi de vinovăție fac parte din civilizație. Mai mult decât atât, Pina are revelația că unele civilizații, sub diverse influențe, au devenit nevrotice. În *Culture and Imperialism*, Edward Said afirmă că „Simple detalii de zi cu zi sau întâmplări în care acționează forțe globale, afectează sufletul deja tulburat, existând slabe speranțe în a diminua efectele acestora."[5] De la această afirmație, Deirdre Mulrooney, face o conexiune între construcția personajelor lui Bausch şi teoria Jungiană cu privire la moartea ființei.[6]

În spectacolul *Kontakthof*, Pina analizează obsesiv şi detaliat activități comportamentale de zi cu zi, le repetă, le duplică în tempou lent sau accelerat, lăsând să îşi facă apariția „numinosity-ul Jungian"[7]. În construirea multor scene foloseşte repetiția unor secvențe concentrate, care cresc tensiunile degajate de imaginile frapante. Repetarea frazelor de mişcare în diminuare sau augmentare, identic sau modificate prin reducție sau amplificare de mişcări, duce la mărirea dramatismului situațiilor propuse în spectacole. Tehnica repetării este un fel de lecție de autorevelare şi, în acelaşi timp, o demonstrare a faptului că omul rămâne blocat în acelaşi tipar convențional.

Universul său coregrafic sondează subconştientul spectatorului, speculând zona emoțională şi cea intuitivă, zone pe care le simte a fi cele mai agere. De fapt încearcă o trezire a percepției, pentru ca oamenii să devină mai conştienți de propriul Sine, devenind astfel mai responsabili pentru propriile fapte. Pina doreşte ca oamenii să devină conştienți de modurile de a privi, chiar şi în Sine şi să conştientizeze că ei sunt responsabili pentru propriile acțiuni. Deirdre Mulrooney susține despre creația Pinei Bausch că „se desfăşoară pe principiul logicii

[5] Mulrooney, Deirdre, *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*, E-book

[6] Jung susține existența unui arhetip al eternității, care ar ieşi la suprafață în perioada în care îmbătrânim şi ne apropiem de moarte. El crede că este absolut necesar să murim cu o imagine a ceea ce urmează după moarte, adică o continuare a vieții.

[7] În *Psihologie şi religie*, Jung defineşte astfel termenul de *numinosity*: „O agenție sau un efect dinamic care nu este cauzat de un act arbitrar de voință." Sintetizând putem spune că acest termen indică o experiență a unui subiect, care indiferent de cauza care-o provoacă, este independentă de voința lui. Jung a punctat adesea impactul şi forța *numinosity-ului* asupra pacienților lui, care erau nevoiți să se lupte cu complexele, arhetipurile şi nu în ultimul rând cu inconştientul. De asemeni, Jung a sesizat pierderea a multe *numinosity-uri* în lumea modernă, societatea occidentală pierzându-şi rațiunea de a fi, intrând într-o dezorientare provocată de pierderea tradițiilor morale şi spirituale.

paradoxale a lui Jung, într-o ambiguitate a prezentului, lipsită de orice mediere".[8] Pentru Jung, întâlnirea paradoxului aminteşte de limitele raţiunii umane şi de posibila vindecare a oamenilor de aroganța modernă. Paradoxul pentru el, este bunul spiritual cel mai de preț, care stimulează lărgirea conştiinței dincolo de un intelect oprimant. Logica paradoxală se regăseşte şi în gândirea chineză, indiană şi în filosofiile lui Heraclit, Hegel şi Marx, Lao-Tse descriind astfel acest principiu: „Cuvintele care sunt strict adevărate par a fi paradoxale."[9]

Prin prisma structurii subliminale a spectacolelor, care acționează asupra subconştientului, prin utilizarea de mecanisme de evacuare provenite din izvoare autentice ale experienței umane şi prin abordarea diferită de cea vestică caracterizată de raționalitate cauzală, concluzia fermă a scriitoarei irlandeze este aceea că universul creativ al Pinei Bausch este strâns legat de psihologia lui Jung.

Referințe bibliografice:

1. Climenhaga, Royd, *The Pina Bausch Sourcebook*, Editura Routledge, Londra &New York, 2013
2. Ginot, Isabelle, Michel Marcelle, *Dansul în secolul XX*, Editura Art, Bucureşti, 2011
3. Mulrooney, Deirdre, *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*, Grand Canal Publishing, Dublin, 2015
4. Stanciu, Carmen, *Teatru-dans, un spectacol total,* UNATC Press, Bucureşti, 2006

Geta-Violeta Huncanu (Răvdan) *este absolventă a Facultății de Management Turistic şi Comercial a Universității „Dimitrie Cantemir" Constanța, a Facultății de Coregrafie şi a Masterului de Arta Actorului de Music-Hall a Universității „Ovidius" Constanța, în prezent fiind doctorand al UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, cu o temă ce dezbate corporalitatea actorului. Fostă prim solistă a Operei din Constanța şi solistă a Teatrului de Operă şi Balet „Oleg Danovski" Constanța, este profesor de balet, coregraf şi fondator al Trupei de teatru-dans „Imago". În ultimii ani devine preocupată de expresivitatea corporală a actorului şi participă la festivaluri de teatru pentru adolescenți susținând ateliere de coregrafie şi obținând cu trupa „Aici" numeroase premii, printre care şi invitația de a juca în 2018 în cadrul FITS. Din 2015 este art editor la Revista „Cuvinte" din Constanța.*

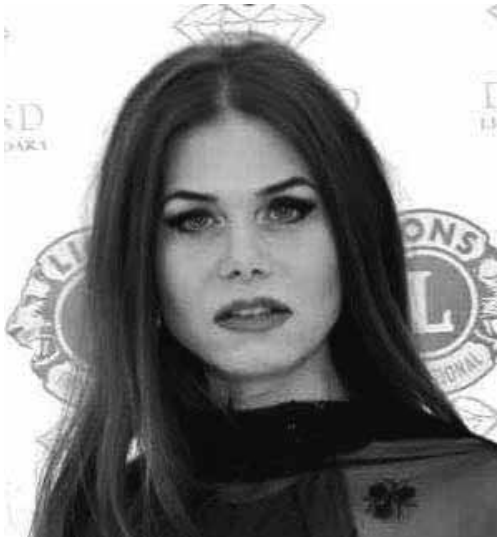
Geta-Violeta Huncanu (Răvdan) *is a graduate of the Faculty of Tourism and Commercial Management of „Dimitrie Cantemir" University of Constanta, of the Choreography Faculty and of a Master in The Art of Music-Hall Actor at the „Ovidius" University from Constanta, currently a PhD student at UNATC „I. L. Caragiale" Bucharest, with a theme debating the actor's corporality. She has been first soloist of the Opera House in Constanta and soloist of the Opera and Ballet Theatre „Oleg Danovski" Constanta, she is a ballet professor, choreographer and founder of the „Imago" theatre-dance group. In recent years, she has become preoccupied with the actor's corporality expressiveness*

[8] Mulrooney, Deirdre, *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*, E-book
[9] Ibidem

and she has been taking part in teenage theater festivals by choreographing workshops and earning numerous awards with the band „Aici", including an invitation to play in 2018 at FITS. From 2015 she is an art editor for the „Cuvinte" magazine in Constanta.

MASCA – SIMBOL ÎN TEATRU

Otilia Huzum
Universitatea de Vest Timişoara
otilia_tl@yahoo.com



Abstract: *What is theatre and where do we look for it? Over time, in men, in epochs, it is a universal means of communication, which defines, through its methods of expression, the search and evolution of man. Genesis is the inspirational source of originality value. The rediscovery and reinvention of ointments through their own imagination raked in the past, sustains and demonstrates their necessity in the theatrical universe. The symbol of theatre is the mask of all its valences and shapes. Through the mask we are in front of the verb, which involves the renunciation of one's own interpret and of the verb to claim - which offers the possibility of occurrence of alterity, so that the artist's face does not matter in the respective universe. Mask is the symbol found in ancient theatre, Greek, Latin, in the Middle Ages, in Commedia dell'Arte, in the contemporary theatre, in the Japanese theatre, in animation and, of course, in all popular artistic styles.*
Keywords: *theatre, meeting, symbol, mask, creation, actor, performance, identity, form, art, duplicity.*

„Esența teatrului este întâlnirea."[1]

Întâlnirea? Cu cine? Cu personajul, cu acel teatru al invizibilului făcut vizibil, cu creația, cu propriile neputințe, cu multitudinea de calități cunoscute sau descoperite ulterior? Cum susținea şi Picasso, „arta este o minciună care ne învață cum să înțelegem adevărul", iar, dacă extrapolez ideea către arta actorului pot afirma că artistului, în momentul creației, i se pretinde a fi implicat şi distanțat, detaşat fără detaşare, nesincer, dar cu sinceritate şi a minți cu veridicitate. I se cere o permanentă stare de duplicitate care întotdeauna oferă alternative: text dramatic-idee regizorală, actor-personaj, realitate-ficțiune, adevăr-convenție, totul materializându-se într-un joc cu reguli şi libertăți într-o paradoxalitate continuă. Şi

[1] Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, Editura UNITEX, Bucureşti, 1998

totuşi unde căutăm teatrul? În oameni, în epoci, în timp; căci arta este o concepţie influenţată de timp, este imaginea unei societăţi şi reprezintă un mod de viaţă. Şi poate acest lucru l-a determinat pe esteticianul Nicolai Hartmann să afirme că „Nimeni nu începe cu propria sa gândire. Fiecare găseşte prezentă în vremea lui o anumită stare de fapt a cunoaşterii şi a punerii problemelor, stare în care el se integrează şi de la care porneşte în cercetare”[2].

Dar ce este de fapt teatrul? Lumea cotidiană sau… Făcând referire la cele enunţate mai sus, ne putem da seama că, domeniul supus dezbaterii, este un mijloc de comunicare universală care oferă posibilitatea de a evidenţia, prin diversitatea modalităţilor sale de exprimare, căutările şi evoluţia fiinţei umane în ansamblul ei. Analizând lucrurile în profunzime nu putem proclama primordialitatea vieţii în faţa teatrului, ci, din contră, descoperim cu mare uşurinţă o strânsă legătură; teatrul nu este limitat la funcţia de reprezentare a lumii umane, ci este o imagine a ei.

Geneza unui domeniu este percepută sub forma unei sacralităţi la care avem obligaţia de a ne întoarce, deoarece rădăcinile, formele de început, au valoarea de unicat, sunt aşa cum afirma şi Peter Brook „anti-foste, anti–tradiţionale, anti–pretenţie”[3], având valoarea originalităţii, a lucrului apărut pentru prima dată.

Manifestările artistice au existat dintotdeauna şi l-au însoţit pe om de-a lungul evoluţiei sale, dar apariţia spectacolului organizat marchează deschiderea drumului către ideea de teatru. Iniţial, reprezentaţiile teatrale au avut ca punct de pornire imnurile, intonate în grup, în cinstea zeului Dionysos, divinitate care ocrotea recoltele, ogoarele, viile. Aceste sărbători se desfăşurau după un ceremonial religios respectat cu rigurozitate şi aveau drept ţel câştigarea bunăvoinţei zeului cu scopul obţinerii unei recolte bogate. Cu timpul, acest mod de manifestare s-a diversificat şi s-a constitut în serbări ce se desfăşurau pe scările bisericilor sau în curţile catedralelor, ajungând chiar până în pieţele oraşelor. La bază aveau scrierile religioase denumite *Mistere* (povestiri inspirate din Vechiul şi Noul Testament) sau *Miracole* (scrieri care propuneau teme din vieţile sfinţilor şi martirilor); opere a căror surse de inspiraţie îşi găseau esenţa în cei trei poli ai catolicismului: infernul, purgatoriul şi paradisul. În susţinerea necesităţii întoarcerii la origini, îl aducem în discuţie pe Eugen Ionesco care acreditează ideea precum că însăşi avangarda în teatru (atunci când nu e o metodă) nu poate fi altceva decât o redescoperire instinctivă a teatrului, o luare la cunoştinţă a metodelor uitate care cer, în fiecare clipă, să fie din nou redescoperite şi întinerite. În diversitatea lor, operele de artă, marile capodopere, se completează unele pe altele, coexistă, se confirmă între ele, nu se anulează şi nu se exclud. „Eschil nu e anulat de Calderon, nici Shakespeare de Cehov, nici Kleist de nô-urile japoneze …adevărurile operelor de artă se susţin unele pe altele”. Suntem convinşi că în această idee a descoperirii şi, de fapt, a redescoperirii teatrului ca univers de

[2] Nicolai Hartmann, *Estetica*, traducerea Constantin Floru, studiu introductiv Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974, pag. IX

[3] Peter Brook, *Spaţiul gol*, traducere de Marin Popescu, Editura Unitext, Bucureşti, 1997, pag. 84

creație şi spiritualitate trebuie căutată întreaga substanță a cunoaşterii şi autocunoaşterii în arta spectacolului, atât pentru artist cât şi pentru cel care, ca spectator, se simte fascinat şi atras de reprezentația scenică. Să nu ne lăsăm păcăliți de o anumită evadare într-un trecut sacru al misterelor antice, deoarece totul se schimbă ca ritm şi formă. Regăsirea o putem afla plecând de la propria imaginație raportată la ceea ce-a fost odată şi continuând cu acele căutări, cu experimentele practice, care să-i confirme artistului calitățile sale de creator. Experiență prin experimentare, nu conferințe şi rezoluții care se discută doar din perspectiva unor ipoteze ce nu se vor concretiza niciodată, căci teatrul este echivalent cu acțiunea şi creația faptică, nu cu discuțiile sterile.

Când pronunțăm teatru, automat ne vine în minte unul dintre cele mai importante simboluri, *masca*; una veselă – comedia şi alta tristă – drama. Apariția şi originea măştii rămâne o necunoscută, căci nu avem date exacte despre acel cineva care a ridicat un obiect şi şi-a acoperit fața, într-un anumit fel. Cu siguranță că oriunde şi oricând s-a întâmplat, efectul măştii asupra celui care o purta şi a publicului existent a fost imediat şi puternic, încât suntem îndreptățiți să lansăm afirmația că masca este la fel de veche ca şi teatrul, iar omniprezența ei în ritualuri şi în reprezentațiile, populare sau nu, îi demonstrează apartenența. Acest obiect a fost atât de puternic ca semn şi simbol vizual, încât a pătruns în întreaga evoluție artistică a spectacolului de teatru, fie că vorbim despre spectacole cu păpuşi şi marionete, de teatru-dans, operă sau teatru dramatic. Şi pe bună dreptate ne putem pune întrebarea cum un obiect, aparent nesemnificativ, a avut forța de-a se impune ca punct de referință într-un domeniu atât de complex? Pentru că acest artificiu poate avea forme diferite şi poate reprezenta personaje diferite, poate avea capacitatea de-a evidenția profunzimea ființei umane, filtrează esențele, poate dezvălui caractere şi aduce semnificații şi metafore. Dar când vorbim despre mască să nu ne rezumăm doar la un obiect care acoperă fața, total sau parțial, ci şi la machiajul pe care actorul şi-l aplică pe față la fiecare reprezentație, deoarece acel desen sintetizează trăsătura fundamentală a personajului ce urmează a fi interpretat şi defineşte totodată imaginea vizuală a spectacolului în ansamblul său. Masca este acel element care poate face cu uşurință saltul de la sublim la grosier, de la absurd la realist, de la enigmatic la evident. Starea de duplicitate relevată de mască este o temă abordată şi de Jung care, din punct de vedere al analizei psihologice, o percepe ca pe ceva afişat de oameni când vor să joace un rol în societate. Şi, de fapt, ce fac actorii pe scenă decât să se ascundă cu veridicitate în spatele unei imagini create! Deci, în teatru, ca şi în viață, ideea *cu mască* sau *fără mască* nu poate fi altceva decât o utopie. *Duplicitatea* este starea fundamentală pe care o regăsim în teatru, deoarece actorul în momentul interpretării se divide, este concomitent atât identitatea (adică el însuşi), cât şi alteritatea (personajul). Trebuie să înțelegem că masca nu reprezintă personalitatea autentică a individului, ci, din contră, ea este o proiecție a ceea ce acesta ar dori să fie, dar nu este în realitate. Sub mască, actorul rămâne el însuşi dincolo de toate rolurile sale. Chipul său rămâne netransformat de

un machiaj anume pentru că masca suplineşte. Sub mască interpretul rămâne în mod fundamental altul decât ceea ce pare a fi, indiferent de multitudinea stărilor sale de manifestare. Purtătorul măştii îşi pierde identitatea şi intră într-un rol care îl eliberează de tensiuni oferindu-i o eliberare de reguli şi legi, iar acțiunile întreprinse, pentru scurt timp, conturează o altă ultralume. Cu alte cuvinte, ne aflăm în fața verbelor *a fi* - pentru că masca presupune o renunțare la propriul eu artistic şi *a pretinde* - pentru că ne oferă posibilitatea de a întruchipa aleritatea (personajul), de a intra într-un joc aflat în afara vieții cotidiene, într-un univers în care tu, ființă particulară, contezi prea puțin.

De-a lungul istoriei, masca se redescoperă şi se reinventează, atât din punct de vedere al imaginii, al obiectului spectacular teatral cu rol estetico-vizual, cât şi ca cel simbolic sau funcțional. Nu vom face o descriere amănunțită a evoluției măştii, doar vom puncta anumite momente cu rol decisiv. Dacă teatrul antic propune masca sub forma unui simplu obiect de ritual teatral (element de recuzită) sau chiar amplificator de voce, lucrurile vor fi altfel, când Commedia dell'Arte complică situația şi propune esențializarea categorică a eroului prin: mască, gest, comportament şi costum; aceste noi elemente contribuind la forța imaginii teatrale. În contextul propus, descoperim masca sub forma unui factor cu noi valențe de limbaj şi expresie plastică. Prin aspect, simbol şi semnificație, masca tinde către un *obiect-ființă*, ce are corespondent în lumea realului. În zilele noatre, în teatrul contemporan, masca este folosită pentru a introduce misterul, divinul, nefirescul, pentru a sublinia esența ce nu poate fi surpinsă de cuvinte. Este ştiut faptul că impactul vizual este cea mai puternică formă de prezentare, deoarece simbolul cu caracter de imagine este perceptibil instantaneu şi creează un sentiment aparte asupra spectatorului.

Teatrul japonez *Nō*, prin spectacolele sale de dans, acordă măştii o importanță aparte, deoarece doreşte suprimarea actorului vulnerabil, care supus inevitabilului poate să-şi trădeze sentimentele, şi doreşte crearea *supra-actorului* (teatrul Nō propune abolirea propriei identități a actorului interpret suspus imprevizibilului). În acest mod se consideră că masca nu ascunde, ci descoperă şi oferă posibilitatea implicării totale într-un joc aflat în afara vieții cotidiene, menținând astfel purificarea expresiei.

Actorul lui Vsevolod Meyerhold nu trebuia să simtă, ci să joace, să acorde atenție poziționării corpului în spațiu, să danseze, să vorbească, să fie acrobat, să găsească gestul psihologic al personajului, pentru ca ulterior să-l poată exprima nu prin mască, ci prin atitudine fizică, prin *pozǎ*. Trupul conturează mişcarea, figura poartă o mască moartă, iar poza pe care o ia actorul însuflețeşte masca. Odată stabilită, avem lămurit un punct de reper precis asupra caracterului aflat în studiu. Prin intermediul măştii, personajul este construit global, iar prin improvizație se poate manifesta, într-o situație dată, printr-o multitudine de moduri diferite, din care actorul alege ce va considera veridic şi definit atât pentru spectacol cât şi pentru el însuşi. Imediat ce un actor îşi însuşeşte masca şi se confundă cu ea, îmbracă prin corpul său imaginea, viziunea. Privind masca, de această dată, ca *semn teatral*, înțelegem

că, în teatru, corpul actorului este purtător al unei multitudini de măşti, unele născute chiar în timpul căutărilor de soluții scenice, care depăşesc imaginația primă a creatorului de machete.

Ariane Mnouchkine, regizoare franceză, este profund preocupată de formele teatrului de bâlci şi, implicit, ale celui popular, apelând deseori la tehnicile din Commedia dell'arte şi la povestirile orientale – origini ale formei teatrale. Prin trimiterea întregului bagaj teatral la formele de exprimare străvechi, se conferă posibilitatea înțelegerii importanței originalității în creație şi, concomitent, se menține nealterată relația actor – tradiție - esență; cu alte cuvinte, aşa cum susține şi Radu Penciulescu[4] punctul de plecare în teatru este concretul şi, admițând această teorie, pornim în cercetare dinspre cunoscut spre necunoscut, deoarece adevărul nu poate fi decât concret.

Puterea şi versatilitatea măştii, ca element central, este găsită şi în teatrul pentru copii – univers, bogat în simboluri şi metafore, care sub multitudinea de măşti, de păpuşi, de umbre şi de marionete apare cu scopul de a desluşi, într-o lume artificială, o criză cu neputință de a fi rezolvată în lumea reală. Lumea teatrului de păpuşi îi oferă omului, la toate vârstele, momente de încântare, de participare la joc, de bună dispoziție şi relaxare, de evadare din constrângerile cotidianului concret, îi oferă clipe de compensare, frânturi cathartice de înălțare spirituală şi satisfacții de neegalat. Teatrul de animație se adresează omului de toate vârstele, căci masca impresionează şi fascinează publicul prin: haz, veselie, poezie şi prin elementul ludic compensator existent în planul psihologic, ideal şi estetic. Sub masca purității jocului nevinovat al păpuşii se transmit mesaje politice, se conturează ironii, se evidențiază defecte şi frustrări, astfel întâlnindu-se generații: copilăria şi vârsta maturității. Are loc o luptă: a fi naiv într-o lume care nu e naivă. Şi iar, a nu ştiu câta oară, ne întoarcem la starea de dualitate unde fiecare artist, pe de o parte, îşi recunoaşte propriile slăbiciuni, se regăseşte în jocul nevinovat al măştilor şi caută în interoritatea ființei sale vârsta inocentă a copilăriei, pentru ca apoi, ca un analist critic stabileşte detalii privitoare la natura sa umană, la comportamentul față de sine, față de societate şi față de mediul înconjurător a cărui parte integrantă este. Drumul artistului păpuşar spre exprimarea unei realități, a unui adevăr, a unui mesaj dramatic, trece prin poiana fermecată, în care descoperă personaje suprarealiaste: zâne, balauri, zmei şi vrăjitoare, călătoreşte cu căruța cu paiațe în care găsim la loc de cinste pe vestiții Vasilache şi Mărioara sau Păcală şi Tândală, pe inegalabila Chirița; personaje emblematice pentru teatrul popular românesc, ce-şi găsesc corespondent în legendarele: Punch, Pollichinelles, Hanswurst, Kasperl, Petruşka, Karagöz, Pierrot şi-şi continuă aventura pe uliță sau pe huidiță jucând păpuşile pe lada sprijinită de două scaune. Pentru aceşti

[4] Radu Penciulescu, *apud* Michaela Iordache-Tonitza, George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004, pag. 395

oameni, păpuşile – simboluri purtătoare de măşti, nu-şi vor pierde niciodată farmecul şi relevanța.

Puterea intrinsecă a măştii e educativă şi totodată de divertisment, e acea capacitate de a transforma şi a stabili identități. Rezistența în timp îi demonstrează perenitatea şi-i asigură supremația în fața schimbărilor. Putem concluziona că „Masca este una din marile creații ale omului din spatele celei mai frumoase forme de teatru şi dans în multe civilizații."[5]

Referințe bibliografice:

1. Brook, Peter, *Spațiul gol*, traducere de Marin Popescu, Editura Unitext, Bucureşti, 1997
2. Cojar, Ion, *O poetică a artei actorului*, Editura Paidea, Bucureşti, 1998
3. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, Editura UNITEX, Bucureşti, 1998
4. Hartmann, Nicolai, *Estetica*, traducerea Constantin Floru, studiu introductiv Alexandru Boboc, Editura Univers, Bucureşti, 1974
5. Iordache-Tonitza, Michaela şi George Banu, *Arta teatrului*, Editura Nemira, Bucureşti, 2004
6. Silvestru, Valentin, „Meyerhold despre improvizație", în Revista *Contemporanul*, nr. 14/1964

Otilia Huzum *este lect. univ. dr. la Universitatea de Vest Timişoara, Facultatea de Muzică şi Teatru şi actriță cu activitate diversificată: 14 ani de teatru la Teatrul „V.I. Popa" Bârlad, televiziune, programe culturale cu finanțare europeană şi membru în comisii pentru ocuparea posturilor didactice universitare. A urmat cursurile la Universitatea de Arte „George Enescu" Iaşi, Facultatea de Compoziție, Muzicologie, Pedagogie muzicală şi Teatru, masterul la UNATC Bucureşti, tot la Iaşi a susținut lucrarea de doctorat cu titlul „Drumul către individualitate creatoare în teatru" coordonator prof. univ. dr. Constantin Paiu, iar momentan este masterand la Universtatea „Al.I. Cuza" Iaşi, Facultatea de Filosofie şi Ştiințe Social Politice, Specializarea: Filosofie aplicată şi Management cultural. Totodată, este autoarea volumului „Actorul şi arta vorbirii scenice" (2012), lucrare tradusă în limba spaniolă şi publicată la editura „NiramArt" Madrid-Spania (2016), a volumului „Creație, Improvizație – Teatru" (2017) şi a numeroase articole publicate în reviste de specialitate.*

Otilia Huzum *is a lecturer, PhD at the „West University" of Timisoara, the Music and Theatre Faculty and an actress with a diverse activity: 14 years of theatre at the „V.I. Popa" Theatre of Bârlad, TV, film, radio, jury member at theatre festivals, member of committees for cultural programs with European funding and member of committees for the occupation of faculty positions. She is a graduate of the „George Enescu" University of Arts, Iaşi, the Composition, Musicology, Music Pedagogy and Theatre Faculty, of an MA at UNATC Bucharest, also in Iaşi she defended her doctoral thesis „The Road to Creative Individuality in Theatre" coordinated by professor Constantin Paiu, PhD, and currently attends an MA at the „Al.I. Cuza" University of Iaşi, Philosophy and Political Social*

[5] Erhard Stiefel

Sciences Faculty, Specialization: Applied Philosophy and Cultural Management. She is also the author of the volume „Actorul şi arta vorbirii scenice" (2012), work translated into Spanish and published by „NiramArt" Madrid-Spain (2016), of the volume „Creație, Improvizație – Teatru" (2017) and numerous articles published in specialist journals.

MODIFICAREA LIMBII VORBITE

Aurelian Ciocan
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
aurelianciocan@yahoo.com

Abstract: *„From a temporal perspective, the «birth» of a language is never a momentary phenomenon, but a lengthy one. A language does not appear, but it is formed and developed within a long process that requires the succession and continuity of several stages of evolution." We could therefore say that this process never ends, modifications occuring naturally. Language is constantly updated, new words, phrases, and new forms of expression are appropriated. But is there a limit? And if it exists, what is it?*
Keywords: *language, modification, evolution, neologisms, imports.*

Limba română s-a format în decursul unui proces istoric de lungă durată, pornind încă de la întemeierea Romei, cu origini în limba latină. Punctul de referinţă de la care a pornit formarea acesteia fiind reprezentat de finalul războaielor dintre romani şi daci. Consecinţă a victoriei romanilor este faptul că, după victorie, cuceritorii au început un proces îndelung şi anevoios de impunere a limbii lor.

„Din perspectivă temporală, «naşterea» unei limbi nu este niciodată un fenomen de moment, ci unul durativ. O limbă nu apare, ci se constituie şi se dezvoltă în cadrul unui proces îndelungat, care presupune, neapărat, succesiunea şi continuitatea mai multor stadii de evoluţie."[1] Am putea spune, aşadar, că acest proces nu se termină niciodată, intervenind în permanenţă modificări fireşti. Limba se actualizează în permanenţă, îşi însuşeşte noi cuvinte, sintagme şi feluri noi de exprimare. Dar oare există o limită? Şi dacă există, care este aceasta?

[1] Maria Cvasnîi Cătănescu, *Limba română, origini şi dezvoltare*, Editura Humanitas, Buc., 1996

La vecinii noştri moldoveni poate fi observat un exemplu relativ recent de modificare a limbii, care a avut loc în perioada ce a urmat după valurile de deportări dintre anii 1941 – 1951. Modul în care se vorbeşte astăzi în Republica Moldova poate face obiectul unui studiu de caz, deoarece, la mai bine de 70 de ani de la impunerea limbii ruse, influenţele sunt în uriaşe până în prezent.

Aici nu se vorbeşte bilingv, deoarece asta ar însemna să se vorbească ambele limbi corect. De cele mai multe ori, exprimarea se face fie în limba română (folosindu-se cuvinte ajutătoare ruseşti), fie în limba rusă (folosindu-se cuvinte din limba română). Desigur că argoul rusesc a invadat pur şi simplu limba română. Din această cauză, intervin multe greşeli de gramatică şi de topică. Exprimarea este cursivă, coerentă, deoarece toată lumea înţelege ambele limbi, dar mai tot timpul aceasta este greşită. Mai jos, câteva exemple de expresii folosite în vorbirea de zi cu zi:

- Padrugă frumoasă – Domnişoară (sau prietenă) frumoasă.
- Un paţan serios – Un băiat serios (în sensul că îl cunoaştem, este de încredere).
- Şi-a luat cvartiră cu trei comnate, cu evroremont – Şi-a cumpărat apartament cu trei camere, cu reparaţie modernă.
- Salonul maşinii este spaţios – Interiorul maşinii este spaţios.
- Ninge măşcat – Ninge cu fulgi mari.
- Cum a fost la odihnă? – Cum a fost în vacanţă?
- Studenţii care au cozi, n-au dat limbile, vor fi atârnaţi la etajul doi – Listele cu studenţii care au restanţe la limbi străine, vor fi afişate la etajul doi.
- Fasole picante.
- Îmbrăcăminte elegante.
- Frişcă din lapte de vacă pasteurizată.
- Ciorapi de dame lungi.
- Ăsta-i balvan – Nu are minte.

Modificarea limbii este din ce în ce mai acută în zilele noastre. Încă de la începutul anilor 2000, aceasta este influenţată de „englezismele" pe care le folosesc tot mai des tinerii. Şi, astfel, limba ajunge să se „îmbogăţească" în permanenţă cu noi cuvinte. „Weekend", „cool" şi „ok" sunt deja consacrate în exprimarea cotidiană şi s-a ajuns la asimilarea lor în vorbire. De asemenea, o parte dintre aceste cuvinte şi-au făcut apariţia prin limbajul impus de progresul tehnologic.

Aşa cum spuneam şi mai sus, este normal ca limba să se adapteze şi să se îmbogăţească. Dar unde este limita? Este nevoie ca exprimarea şi discursul să se modifice în funcţie de tendinţe sau de necesităţi?

În prezent, am putea spune că ne confruntăm cu o „agresivitate" a modificării acesteia. Tot ceea ce este „cool" este foarte rapid importat, adaptat şi folosit. Iar asimilarea unor astfel de cuvinte, dacă ne uităm în profunzime, de cele mai multe ori nu este necesară.

Tot mai des auzim cuvinte sau expresii, folosite în mod greşit, iar prin folosirea lor defectuoasă în mod repetat, ajung să fie adoptate şi de către alți vorbitori şi apoi să fie normate. Şi, astfel, ce era greşit acum câțiva ani, ajunge ca în prezent să fie corect.

Acelaşi lucru se întâmplă şi cu cuvintele şi expresiile din limba engleză care au ajuns să fie folosite atât de des.

Aşadar, dacă nu ştim care este limita folosirii acestor cuvinte ajungem ca în perioade foarte scurte de timp să asimilăm cuvinte de import fără ca acest lucru să fie neapărat necesar. Folosirea greşită a acestora sau utilizarea lor în contexte greşite poate să ducă la o schimbare de sens şi se poate întâmpla ca ceea ce era greşit să devină corect. Acest aspect forțează, practic, la schimbarea unei legi. Şi astfel normele ajung prea uşor să fie modificate, iar limba ajunge să fie vulgarizată.

Toate limbile se dezvoltă, se îmbogățesc sau se modifică şi, de ce nu, privind aceste aspecte, în unele cazuri, am putea spune că devin mai sărace. Cuvinte specifice unei limbi, clare, pline de sens sunt pur şi simplu şterse din cauza „modei". Oricum am privi această modificare, în ultimul deceniu asistăm la o „vandalizare" a limbii române. În continuare doresc să îmi susțin acest argument prin intermediul următoarelor două idei:

1) Promovarea persoanelor care vorbesc greşit sau incorect

Modul greşit în care se exprimă anumite persoane publice (prin pronunție defectuoasă sau chiar din punct de vedere gramatical), care sunt prezente tot mai des în spațiul media, în special la televizor şi la radio, în intervale orare de maximă audiență. Aparițiile lor tot mai dese la televizor duc la propagarea acestor greşeli şi la însuşirea lor de către tineri şi adolescenți.

2) Prin folosirea excesivă a cuvintelor din „import", în special a celor din limba engleză

Aşa cum am arătat şi mai sus, „la modă" în acest moment este limba engleză, iar limbajul urban este primul care adoptă astfel de termeni. Tot mai des auzim persoane tinere, în special adolescenți, folosind în discursul lor cuvinte sau expresii provenite din limba engleză. Deoarece au crescut ascultând muzică din Statele Unite ale Americii şi Anglia au avut acces foarte uşor, prin intermediul televiziunii şi azi al internetului, la filme şi desene animate în limba engleză, totul se „întâmplă" în engleză, tendința fiind de a adopta foarte uşor expresii sau cuvinte care deja sunt folosite şi au fost însuşite de către tineri, în special de către adolescenți. Mai jos se regăsesc doar câteva exemple de exprimare a tinerilor, şi nu numai:

Ce faci in **weekend**?
Eşti **free** în seara asta?
Piața Victoriei este **full**.
Facem ceva **cool** după serviciu.
Este un **must** să faci lucrul ăsta.

Eşti un **loser**, mereu te vaiți.

De ce eşti **haiter**?

Cât de **hot** este piesa asta.

A fost **horror** petrecerea de aseară.

Este **crowdy** peste tot, nu ai loc să arunci un băț.

Acesta este **feeling-ul** meu.

Voiam să spun ceva, dar **never mind**.

Să-mi dai **forward** la oferta pe care ai primit-o.

Toată lumea a **shareuit** articolul despre proteste.

Mâine facem doar **shopping**.

Este o petrecere **private.**

Magistrații pot să pună **on hold** această decizie.

Mi-am cumpărat **adidaşi.**

Am făcut un **xerox**.

Etc.

Desigur că unele cuvinte au intrat deja în vocabularul acceptat al limbii, fenomen care este şi normal să se întâmple.

Dar nu doar despre modificarea limbii şi însuşirea de noi cuvinte este vorba. În prezent, situația este mult mai complexă la nivelul întregii societăți, deoarece identitatea noastră legată de obiceiuri, tradiții şi sărbătorile acestui popor este şi ea asaltată. La toate aceste cuvinte, care se regăsesc în limbajul uzual al tinerilor, se adaugă şi influența tradițiilor şi a sărbătorilor „la modă" provenite tot din import. Acest fenomen aproape că a scăpat de sub control în ultimul deceniu, deoarece trăim vremuri în care accesul la internet se face atât de uşor, iar piața televiziunilor este invadată de programe de televiziune, filme şi seriale din SUA.

Astfel, sărbători extrem de populare în America, precum „Hallowen" sau „Valentine's day" au invadat pur şi simplu România, dar şi restul țărilor din Europa. Despre aceste sărbători, românii nu ştiau absolut nimic acum 20 de ani, dar au prins un „avânt" considerabil în ultimii ani deoarece au fost promovate agresiv de către marile posturi de televiziune, dar şi de către marile motoare de căutare din internet, la nivel global.

O limbă se modifică şi se adaptează timpurilor şi perioadei în care trăim. Limba se lasă modelată de tendințele şi de cerințele vorbitorilor. Ea este flexibilă şi poate „adopta" în orice moment termeni noi. Iar acest lucru ar trebui să se întâmple atunci când este necesar, când este logic şi justificat. Pare firesc şi, totodată, normal să fie aşa, dar ce se întâmplă atunci când, fără măsură, promovăm sau participăm la promovarea anumitor acțiuni fără valoare?

În această lume sunt aproximativ 7.000 de limbi, iar lingvistul K. David Harrison susține ca până la sfârşitul acestui secol, jumătate dintre acestea vor dispărea. Sunt limbi care dispar pur şi simplu, care mor. În anumite zone de pe glob, zone slab populate, foarte puțin

cunoscute şi greu accesibile, sunt limbi uitate, limbi vorbite de foarte puțini oameni, care în momentul de față sunt pe cale de dispariție. Dar, atâta timp cât o singură persoană vorbeşte o anumită limbă, aceasta este vie şi poate fi „conservată".

Constantin Noica se întreba „cine este vinovat de pierderea câte unui cuvânt în viața societății? Să fie bătrânii, tinerii? Să fie dascălii, scriitorii, omul de pe stradă? N-o ştim bine. Dar întreaga obşte plăteşte pentru moartea unui cuvânt"[2].

Se crede cu tărie că o mare parte din această vină îl au tinerii. Se crede că motorul acestei acțiuni de corodare a limbajului sunt ei. Prin intermediul lor sunt aduse în permanență modificări limbii române. Comunicând rapid, prin mesaje trimise pe telefonul mobil, de pe diverse aplicații sau de la laptop, de cele mai multe ori acestea apar în scris, iar apoi intervin şi în limbajul oral. De fapt, progresul tehnologic îi face să se adapteze, adaptarea fiind mai lentă decât salturile tehnologiei.

Necesitatea de a comunica rapid, face ca anumite cuvinte să fie importate, modificate (dacă este nevoie) şi apoi adoptate, prin folosirea lor în vorbirea curentă de către vorbitori. În momentul în care ajung să fie recunoscute de către majoritate, scopul a fost atins şi, astfel, un nou cuvânt a fost introdus cu succes în vocabular.

Cuvintele „vedetă" din import sunt adesea cauza dispariției anumitor cuvinte atât de frumoase din limba română. Fiind scurte şi uşor de pronunțat ajung să fie folosite cu uşurință în vorbire. Rostite foarte des, acestea devin cunoscute pentru publicul larg, sunt preluate rapid şi, de cele mai multe ori, ajung să fie „adoptate legal" de către limba în care sunt folosite.

Prin importul de cuvinte şi prin acceptarea lor în limba curentă, se întâmplă ceva firesc: unele cuvinte ajung să fie defavorizate şi să devină *arhaice*. Astfel, anumite cuvinte, ajung puțin câte puțin să iasă din uz, treptat şi să dispară.

Printre cuvintele din limba engleză care deja se regăsesc în *Dicționarul explicativ al limbii române*, doar fiindcă au fost prea des folosite de către tineri se regăsesc următoarele: job, weekend, site, hard, pager, computer etc.

Iată câteva exemple de cuvinte din limba engleză, care au fost folosite atât de mult încât au ajuns să fie adoptate de limba română:

1) *weekend* – Astfel, expresia „sfârşit de săptămână" a ajuns să nu mai fie folosită decât atunci când se evită folosirea în exces a cuvântului weekend şi este folosită doar ca un sinonim, pentru a se evita repetiția acestuia. Ceea ce a făcut ca acest cuvânt să fie preluat atât de repede în limba română este şi faptul că este mult mai scurt.
2) *nice* – Astăzi, nimic nu mai este frumos, deosebit sau drăguț. Tot ce este plăcut şi apreciat, cu potențial vandabil, este „nice".

[2] Constantin Noica, *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, Buc., 1987

3) *cool* – Acest cuvânt atât de scurt a ajuns să țină locul mai multor cuvinte care sună atât de frumos în limba română ca: apreciat, lăudabil, frumos.
4) *free* – De cele mai multe ori nu mai primim nimic gratis, totul este „free". Avem acces „free" la internet sau primim un card cadou, de asemenea, „free".
5) *feeling* – În ziua de astăzi nu mai avem sentimente, bănuieli sau simțiri ci, „un feeling că totul o să iasă bine" sau „un feeling că am pierdut pariul".
6) *horror* – Desigur că nimic nu mai este de speriat, nu mai avem întâmplări neplăcute şi nici evenimente greu de descris. Totul este horror. Chiar şi o petrecere mai puțin reuşită.
7) *loser* – O persoană care nu se califică pentru ceva anume sau care nu a reuşit să realizeze ceva măreț devine automat un „loser".

Desigur că exemplele sunt nenumărate, dar dacă această influență din limba engleză şi-a făcut atât de repede simțită prezența într-un timp atât de scurt, unde vom fi peste 20 de ani? Limba engleză, fiind limba tehnologiei şi a exprimării artistice (cinematografie şi media în mod special), fiind, de asemenea, intens promovată, se impune foarte rapid. Tendința actuală este de acaparare, de înrădăcinare a sa în întreaga lume.

Referințe bibliografice:

1. Academia Română, *Eşti cool şi dacă vorbeşti corect*, Editura Univers Enciclopedic, 2010
2. Cvasnîi Cătănescu, M., *Limba română – origini şi dezvoltare*, Editura Humanitas, 1996
3. Nedelcu, I., *101 greşeli gramaticale*, Editura Humanitas, 2013
4. Noica, C., *Cuvânt împreună despre rostirea românească*, Editura Eminescu, 1987
5. https://www.youtube.com/watch?v=nmLYo8zQOVs – Interviu cu lingvistul David Harrison

Aurelian Ciocan *este actor şi logoped, absolvent al UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, secția Arta Actorului (clasa prof. univ. dr. Florin Zamfirescu) şi al Masterului de Logopedie din cadrul Facultății de Psihologie din Bucureşti. Din 2012 este profesor de dicție al televiziunilor Antena 1 şi Antena 3 şi desfăşoară cursuri şi în cadrul şcolii Intact Media Academy. Până în prezent, el a lucrat pentru 14 televiziuni şi posturi de radio din România şi Republica Moldova, fiind cooptat în mai multe proiecte şi de către Consiliul Europei şi Deutsche Welle.*

Aurelian Ciocan *is an actor and speech therapist, graduate of UNATC „I.L. Caragiale" Bucharest, the Acting Department (Class of Prof. PhD Florin Zamfirescu) and of the Speech Therapy MA at the Faculty of Psychology of Bucharest. Since 2012 he is a diction professor for the Antena 1 and Antena 3 TV stations and holds classes at the Intact Media Academy school. So far he has worked for 14 televisions and radio stations in Romania and the Republic of Moldova, being co-opted in several projects by the Council of Europe and Deutsche Welle.*

RICĂ VENTURIANO – ROSTIREA DEFINITORIE A PERSONAJULUI

Aurelian Ciocan
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
aurelianciocan@yahoo.com

Abstract: *Definitive speech refers to deviations from the correct pronunciation and represents the assumed mistakes made by an actor in order to better outline the character he has to interpret by conscious deviation from the norms of literary speech.*
Keywords: *character, speech, I.L. Caragiale, Rică Venturiano, pronunciation.*

Rostirea definitorie se referă la devierile de la pronunția corectă şi reprezintă greşelile asumate pe care le face un actor tocmai pentru a putea contura şi mai bine personajul pe care îl are de interpretat prin abaterea conştientă de la normele vorbirii literare.

Personajele se diferențiază şi se autocaracterizează şi prin modul în care vorbesc, iar pentru a schița şi mai bine rostirea definitorie, actorul trebuie pus în situația de a crea, de a descoperi, pentru a putea cunoaşte cât mai bine personajul pe care îl are de interpretat. „Mijloacele de realizare scenică sunt numeroase, dar adevărata artă a actorului constă, aproape în întregime, în felul cum spune textul"[1] – spune Sandina Stan –, iar pentru asta trebuie urmărite cu atenție următoarele:

- modul de gândire a personajului (conceptul);
- modul de exprimare al personajului (sau felul în care vorbeşte);
- dacă are proprietatea termenilor;
- dacă foloseşte neologisme sau arhaisme;
- care este timpul verbelor;
- dacă topica este corectă;
- indicațiile regizorale şi cele din didascalie.

[1] Sandina Stan, *Arta vorbirii scenice*, pagina 173, Bucureşti, 1972, Editura didactică şi pedagogică

Finisarea rostirii definitorii se face atunci când actorul şi-a dus la bun sfârşit procesul de construire a rolului, de cântărire a abaterilor de la norme şi când ştie motivațiile pentru care personajul vorbeşte într-un anumit fel şi nu în altul. Astfel, acesta trebuie să reuşească să adapteze tehnica deprinsă prin antrenamentele de vorbire la felul în care vorbeşte personajul pe care îl are de interpretat. *Modul în care vorbeşte personajul* trebuie să fie asumat, iar pentru ca actorul să reuşească să definească rostirea este nevoie de multă improvizație, de repetiții creative, de antrenamente pentru a dobândi tehnica vorbirii, de antrenamente de dicție şi respirație. Când actorul posedă toate aceste pârghii, vorbirea specfică personajului este un act însuşit.

Unul dinte cele mai cunoscute personaje ale lui Caragiale, Rică Venturiano, nu poate fi jucat fără ca actorul să nu țină seama de rostirea definitorie. Modul în care vorbeşte acest personaj, conduce actorul către un rol de compoziție şi o exprimare specifică, informații legate de pronunția sa găsindu-se chiar şi în didascalii. Exprimarea este mai tot timpul defectuoasă, iar umorul reiese tocmai din modul greşit în care se exprimă, câştigându-se astfel foarte uşor simpatia publicului.

Ca mai toate personajele lui Caragiale, al căror nume face referire directă la caracter, la modul de a fi sau la situațiile în care se găsesc, nici Rică Venturiano nu are un nume ales la întâmplare. Numele „Venturiano" ne sugerează peripețiile şi aventurile prin care urmează să treacă acesta. De asemenea, se pot previziona situațiile primejdioase pe care trebuie să le înfrunte, care vor avea efecte directe asupra modului în care o să evolueze din punct de vedere vocal.

Analizând textul, dar şi informațiile suplimentare ce apar în fiecare didascalie, se conturează destul de uşor şi felul în care vorbeşte, modul în care se exprimă şi cum se comportă în relațiile cu celelalte personaje.

Scriitura dă multiple posibilități de interpretare şi compoziție deoarece este ofertantă putând găsi multiple modalități de frazare şi împărțire a textului, pentru un rezultat cât mai comic.

„Când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară**,** mi-am pierdut uzul rațiunii."

sau

„Când te-am văzut întâiaşi dată**,** pentru prima oară mi-am pierdut uzul rațiunii."

Din acest text virgula lipseşte, rămânând la alegerea actorului modul în care împarte textul. Fie alege să se exprime pleonastic: „întâiaşi dată pentru prima oară", fie alege să sublinieze cât este de îndrăgostit.

Când vorbeşte în rime, textul este şi mai spumos, oferind mai multe posibilități de accentuare a cuvintelor şi a jocului actoricesc:

„Fruntea mea îmi arde,
Tâmple-mi se bat,

Sufăr peste poate,
Parcă sunt turbat."

De remarcat ar fi şi modul în care se prezintă cucoanei Veta: „Arhivar la judecătoria de pace circumscripția de galben, poet liric, colaboratore la ziarul «Vocea patriotului național» şi studinte în drept." Toată această enumerare, înşiruire de funcții, practic un rezumat al CV-ului, făcut prompt, scurt, la obiect şi fiind în situație de criză, este făcută cu „volubilitate", indicație importantă regăsită chiar în didascalie. Încă de aici se poate alege modul în care poate fi construit personajul, căci se poate observa clar modul său de gândire. Mândru peste măsură de „performanțele" profesionale, plin de el şi uşor arogant, este mulțumit şi crede că realizările lui profesionale sunt foarte mari şi suficiente pentru a se prezenta ca un intelectual desăvârşit, deşi, de fapt, „poetul" face numeroase greşeli atunci când vine vorba de limba română. De altfel, din modul în care se prezintă, se poate vedea cu uşurință imaginea fără conținut pe care şi-a creat-o tocmai pentru a putea să pară ceea ce nu este.

Lauda autoadresată este ceva normal şi o face ori de câte ori are ocazia în fața tuturor personajelor, Veta, Spiridon, Jupân Dumitrache sau chiar şi atunci când este singur: „Eu, ca poet, am întotdeauna inspirațiuni". De altfel, cuvintele de laudă pe care şi le aduce singur, ca şi felul în care se prezintă sunt modalități de a-şi da curaj, deoarece, în esență, este un fricos lipsit de încredere în sine, nu are capacitatea de a curta şi convinge pe cineva. Modul în care se afişează nu este altceva decât o mască, iar în susținerea acestei afirmații vine caracterizarea făcută foarte bine de celelalte personaje. Felul în care este văzut din exterior, de către cei care nu-l agreează, este grăitor. Iată cuvinte şi expresii care nu fac altceva decât să-l descalifice pe tânărul „intelectual" şi să-l plaseze exact acolo unde îi e locul: „coate goale", „mațe fripte" „un prăpădit de amploiat", „moftangiu", „papugiu", „bagabont" sau „scârța-scârța pe hârtie" etc.

Greşelile flagrante pe care le face în limba română sunt numeroase şi suficiente pentru conturarea limbajului definitoriu, în total dezacord cu ceea ce vrea să pară. Domnul Venturiano nu are proprietatea termenilor şi vorbeşte „din auzite", deşi se crede şi se recomandă a fi un intelectual. Astfel, greşelile gramaticale se regăsesc în tot discursul lui Rică, întreg repertoriul fiind completat de pleonasme: „june tânăr", „m-am întors îndărăt", „oribilă tragedie", „inspirațiune ingenioasă", dar şi de greşeli sintactice: „pentru ca să", „la localitate."

Erorile continuă şi atunci când începe să vorbească folosind neologisme sau alte expresii din alte limbi, pe care nu ştie să le pronunțe corespunzător sau al căror sens nu-l cunoaşte, fapt care subliniază şi mai mult că este vorba despre un impostor arătând că nici celebrul dicton din limba latină nu-l cunoaşte şi îl pronunță „după ureche": „Box populi, box dei. "

Neologismele abundă în întregul discurs, ca de altfel şi în viaţa noastră contemporană. Dorind să impresioneze, foloseşte cuvinte al căror sens nu-l cunoaşte şi pe care le pronunţă greşit. Chiar şi atunci când vine vorba de limba franceză, des folosită în acea perioadă, acesta nu arată că ştie înţelesul cuvintelor şi pronunţă la întâmplare, cum se nimereşte: rezon, parol, musiu, pietate (piete-respect, pitie-milă), per toujours (pour toujours).

Versurile pe care le-a compus Ziţei, rimele, sunt mai mult decât simple şi banale, par a fi scrise de un şcolar, seamănă cu gafele de la bacalaureat de azi:

„Eşti un crin plin de candoare, eşti o fragilă zambilă,
Eşti o roză parfumată, eşti o tânără lalea!
Un poet nebun şi tandru te adoră, ah! copilă!
De a lui poziţiune turmentată fie-ţi milă;
Te iubesc la nemurire şi îţi dedic lira mea!
Al tău pentru o eternitate şi per toujours."

Rică îşi face apariţia în actul II, scena II. El intră în scenă sigur pe el, deoarece şi-a repetat în minte de foarte multe ori ceea ce are de spus şi şi-a făcut previziuni în ceea ce priveşte evoluţia dialogului, dorind să o cucerească pe Ziţa.

În relaţia cu Veta, atunci când crede că stă de vorbă cu Ziţa, acesta este curajos, cuceritor şi vrea să impresioneze prin orice mijloace. „Răsuflă adânc" aşa cum ne spune chiar autorul şi încearcă să pară cât mai elevat, vorbind în rime, plin de curaj şi, nu în ultimul rând, lăudăros. Cuvintele pot fi rostite clar, cu o dicţie impecabilă, tocmai pentru a da impresia unui om hotărât şi calculat.

Astfel, în ipostaza de îndrăgostit, ritmul în care vorbeşte poate să fie mai rar, pentru a articula cât mai bine sunetele, din dorinţa de a face o impresie cât mai bună şi de a convinge. Totodată, este posibil să vorbească puţin mai tare, iar vocalele pot fi pronunţate uşor exagerat pentru a se impune. La fel de exagerat pot fi pronunţate şi consoanele de la finalul cuvintelor.

„Angel radios! Precum am avut onorarea a vă comunica în precedenta mea epistolă, de când te-am văzut întâiaşi dată pentru prima oară mi-am pierdut uzul raţiunii: da! Sunt nebun… "(...)

„M-ai întrebat să-ţi spui cine sunt, ti-am spus. Mă întrebi să-ţi spun ce caut… ingrato! Nu mi-ai scris chiar tu însuţi în original?"(...)

„Da; chiar de atunci seara, când privirile noastre s-au întâlnit, am citit în ochii tăi cei sublimi că şi tu corespunzi la amoarea mea. M-am luat după tine chiar în seara aceea până la Stabiliment. Simţisem că mitocanul de cumnatu-tău mă mirosise, ştia că mă ţiu după voi… Alaltăieri seară, amoarea mi-a inspirat curaj; m-am ţinut după voi până în această suburbie, în colţul stradei… Când am aflat că şezi pe aici, te-am curtat la nemurire şi m-am informat prin băiatul de la cherestegeria lui cumnatu-tău cum stai cu familia. Am aflat că acum eşti

liberă, ți-am scris prima mea epistolă într-un moment de inspirațiune, ai primit-om mi-ai răspuns să viu, şi am venit… pentru ca să-ți repet că: nu, orice s-ar zice şi orice s-ar face, eu voi susținea sus şi tare că tu eşti aurora care deschide bolta înstelată într-o adorație poetică, plină de… ”

După aceste momente „de glorie” acțiunea ia o întorsătură neaşteptată, aşa cum sugerează chiar titlul piesei, iar felul în care acesta vorbeşte se schimbă complet. În clipa în care îşi dă seama că nu se află în casa Ziței, totul se schimbă. Se declanşează panica, generată de spaima de moarte după ce Veta îi spune:

„Bărbatu-meu sufere grozav de gelozie şi e în stare a fi capabil să te omoare”.

Deodată, temător, umil, cu respirația tăiată, Rică nu mai ştie ce să facă pentru a putea să iasă cât mai repede din casa cu numărul 6. Vorbeşte într-un ritm alert, grăbit, cu o pronunție nu tocmai perfectă, cu cuvinte stâlcite, cu sunete sau chiar silabe omise şi onomatopee.

Din cauza acestui şoc, Rică renunță la masca de cuceritor-îndrăgostit şi se poate observa foarte uşor esența personajului. Devine instabil, timid, fricos, grăbit la vorbă, dar şi în gesturi. Acesta este momentul în care devine nesigur în modul în care se exprimă.

Este foarte importantă această schimbare, deoarece, din punct de vedere psihologic, în astfel de momente nu mai acordăm atenție detaliilor sau aparențelor, singura grijă fiind salvarea. Iar modul în care vorbeşte este direct afectat.

În astfel de situații, nimic nu mai are valoare. Funcția, banii sau relațiile nu te pot scăpa de moarte. Gândurile dau năvală, iar modul în care acestea sunt verbalizate se reflectă în rostire. Ritmul este accelerat, iar tonul este mai ridicat, putându-se ajunge la diverse inflexiuni, chiar până la voce de cap, care, de altfel, dă şi umor jocului actoricesc. De altfel, scriitura ajută şi direcționează actorul către o interpretare de acest gen:

„Madam! Să am pardon! Scuzați! Cocoană! Considerând că… adică, vreau să zic, respectul… pardon… sub pretext că şi pe motivul… scuzați… pardon.” (...)

„Levorverul!... Madam, vă rog binevoiți a-mi da drumul d-aici de urgență…” (...)

„Cocoană, eşti o damă venerabilă; profit de ocaziune, spre a vă ruga să primiți asigurarea înaltei stime şi profundului respect, cu care am onoare a fi al domniei-voastre presupus şi preaplecat Rică Venturiano, arhivar la judecătoria de pace circumscripția de galben, poet liric, colaboratore la ziarul «Vocea patriotului naționale» şi studinte în drept.”

Noaptea „furtunoasă” continuă, iar indicațiile din didascalie pe care le găsim în scena VIII vin ca o completare la cele spuse mai spus. Rică „e galben şi tras la față, tremură şi i se încurcă limba la vorbă, răsuflă din greu şi îşi apasă palpitațiile”: „Ce de peripețiuni! Ies pe fereastră şi pornesc pe dibuite pe schele! Mă țiu binişor de zid şi ajung în capătul binalii. Destinul mă persecută implacabil… schelele se-nfundă; nici o scară. ”

Din cauza efortului fizic, respirația a fost puternic afectată, iar acesta continuă să îşi caute cuvintele şi să vorbească greoi. Îşi revine abia la final când se află tot adevărul despre

neînțelegerea creată, moment în care acesta se întoarce la rolul de „intelectual-îndrăgostit" pe care a vrut să-l afişeze în permanență. De remarcat, de asemenea, o indicație importantă tot în didascalie. Rică începe să „prindă limbă" şi să zâmbească, revenind imediat la vorbele mari ce-l caracterizează, la o pronunție îmbunătățită, făcând cu uşurință afirmații mărețe despre constituție, familie şi respect („cetățene, suntem sub regimul libertății, egalității şi fraternității: unul nu poate fi mai sus decât altul, nu permite Constituția.") când situația ia o întorsătură favorabilă. Apare şi cunoscuta remarcă cinică prin care îi transpare modul de gândire şi masca sub care se ascundea un mare fricos: „Ori toți să muriți, ori toți să scăpăm."

Aşadar, în funcție de modul în care este construit personajul, de indicațiile primite din partea regizorului, de indicațiile care se regăsesc în didascalie şi mai ales în funcție de cum se schimbă acțiunea de la o scenă la alta, modul în care acesta vorbeşte este diferit şi, totodată, complex, dar, indiferent de abordarea aleasa, rostirea definitorie este necesară reieşind chiar şi din scriitură. Se fac multe abateri de la normă, pentru a se contura cât mai bine personalitatea, felul de a fi a lui Rică Venturiano. Modul în care se exprimă, greşelile pe care le face, atât în limba română cât şi în expresiile împrumutate din alte limbi, toate acestea duc la o rostire definitorie specifică.

Pentru o rostire definitorie cât mai bună ar fi de notat şi alternanța ritm-ton care nu ar trebui deloc neglijată. Având situații complet diferite, schimbările de ritm sau schimbările de ton se pot face atât în interiorul aceleiaşi replici, de la o replică la alta sau chiar şi de la o scenă la alta. Astfel, modul în care vorbeşte este complex şi diferă pe tot parcursul piesei: poate să fie timid, fricos, poate să vorbească încet, cu teamă, cu măsură, calculându-şi mişcările sau, dimpotrivă, poate să fie sigur pe el, vanitos, mândru şi chiar să se „umfle in pene".

Ironic la adresa idealurilor sociale de la vremea respectivă, Caragiale îşi construieşte majoritatea personajelor pe acest principiu şi la fel procedează şi cu Rică. Total contrafăcut, purtând în permanență o mască, acesta reprezintă „idealul" de **formă fără fond**. Deoarece aparența este mult mai importantă şi, de cele mai multe ori, acceptată ca realitate, Rică şi-a construit propriul personaj din el însuşi. Îşi proiectează propria persoană cu câteva trepte mai sus față de poziția pe care se află, dorind să continue ascensiunea, dar neavând condiția intelectuală şi caracterială necesară pentru a putea să umple golurile pe care le simte şi care îi creează un handicap.

Referințe bibliografice:

1. Covătariu, V., *Studii teatrale: vocea, vorbire, dicțiunea pentru actori şi redactori din mass-media*, Institutul Internațional de Teatru, 2003
2. Creangă, S., *Carte despre buna rostire*, Editura Didactică şi Pedagogică, Buc., 2009
3. Huzum, O., *Actorul şi arta vorbirii scenice*, Editura Conphys, Râmnicu Vâlcea, 2012
4. Stan, S., *Arta vorbirii scenice*, Editura Didactică şi Pedagogică, Buc., 1972

Aurelian Ciocan *este actor şi logoped, absolvent al UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, secția Arta Actorului (clasa prof. univ. dr. Florin Zamfirescu) şi al Masterului de Logopedie din cadrul Facultății de Psihologie din Bucureşti. Din 2012 este profesor de dicție al televiziunilor Antena 1 şi Antena 3 şi desfăşoară cursuri şi în cadrul şcolii Intact Media Academy. Până în prezent, el a lucrat pentru 14 televiziuni şi posturi de radio din România şi Republica Moldova, fiind cooptat în mai multe proiecte şi de către Consiliul Europei şi Deutsche Welle.*

Aurelian Ciocan *is an actor and speech therapist, graduate of UNATC „I.L. Caragiale" Bucharest, the Acting Department (Class of Prof. PhD Florin Zamfirescu) and of the Speech Therapy MA at the Faculty of Psychology of Bucharest. Since 2012 he is a diction professor for the Antena 1 and Antena 3 TV stations and holds classes at the Intact Media Academy school. So far he has worked for 14 televisions and radio stations in Romania and the Republic of Moldova, being co-opted in several projects by the Council of Europe and Deutsche Welle..*

ÎNTÂLNIREA CU UN PERSONAJ IBSENIAN
Postmodernismul în tehnica actoricească

Irina Scutariu
UNAGE Iaşi
irinascutariu@yahoo.com

Abstract: *During his artistic career, an actor rarely has the chance to interpret deeply psychological complex characters and often he can miss the putting on stage of variants that respect the classical line imposed by the author. The present paper is intended as an analysis of my acting experience that started with my distribution in the part of Miss Helene Alving from Henrik Ibsen's play Ghosts. The presentation of the work phases starts with the first impressions of the first readings and continues with the assimilation of the part; afterwards there is a detailed presentation of each of the encounters with the other characters so that in the end, I can bring forward the emotion experienced on stage while acting. The play in itself had something very special; it was first studied on fragments, after which the putting on stage of the whole play took place on the stage of the National Theatre of Iasi, in the building named Uzina cu teatru, in 2018. The premier took place on the 5th of February under the direction of a young graduate from the National Theatre University of Iasi.*
Keywords: *character, Ibsen, Gosts, acting, Helene Alving.*

Pornind de la ideea *postmodernismului*[1] *în arta actorului* ne propunem să descifrăm posibilele tehnici şi modul lor de funcționare în spațiul scenic, într-o viziune contemporană, unde termenul de modern se confundă deseori cu déjà vu. Montarea spectacolului a respectat linia clasică a conflictului interior al personajelor pe care le-a transferat către cele posibile din ziua de azi. Prin acest proces s-a dorit actualizarea întâmplărilor care au avut

[1] https://ro.wikipedia.org/wiki/Postmodernism: „Postmodernismul este termenul de referință aplicat unei vaste game de evoluții în domeniile de teorie critică, filosofie, arhitectură, artă, literatură şi cultură. Diversele expresii ale postmodernismului provin, depăşesc sau sunt o reacție a modernismului."

meritul să contureze întregul – scenografia, costumele, jocul actorilor – spre o naturalețe impusă de noile tendințe din arta teatrală.

Considerat drept fondatorul teatrului modern, Henrik Ibsen este cel care deschide o cale de exprimare afectivă acordată femeii care începe să devină stăpână pe viața ei, reconsiderând statutul de soție. Femeia este privită dintr-o altă perspectivă şi astfel capătă accente comportamentale care o conduc spre gânduri de eliberare din propria căsnicie nereuşită. Ideea evadării şi refuzul de a accepta atitudinea soțului față de ea, o fac pe femeia ibseniană o ființă sigură pe ea ce îşi pune probleme de ordin spiritual. Refuzând blazarea, aceasta va acționa aşa cum o ghidează inima. Personajele masculine din jurul femeii ibseniene vin să-i contureze şi mai mult personalitatea prin acțiunile lor. Atât avocatul Helmer, soțul Norei, din piesa *O casă de păpuşi*, cât şi pastorul Manders din piesa *Strigoii* încarnează obstacole în calea fericirii celor două protagoniste ibseniene. Deşi cunoaşte, pe parcursul vieții, şi atmosfera din „buna Italie caldă"[2] piesele lui Ibsen rămân în climatul rece al Nordului. Decupându-le din punct de vedere caracterial, personajele sale se comportă conduse fiind de sentimente înghețate. Inclusiv hotărârea cu care iau decizii îți dă senzația, ție, cititor fiind, că nimic nu le poate înduioşa, încălzi. Dintre toate aceste înfățişări ale feminității observăm cum, cu un interes aparte parcă, Ibsen dedică, dacă putem spune aşa, o piesă femeii, intitulată *Femeia mării*. Cu alte cuvinte, sub diverse coloraturi ale personalității, personajele feminine au locul lor bine definit în opera sa, iar incursiunea dramaturgului în mintea lor este cea care inițiază înlăturarea ideii că femeia este supusă şi fără inițiativă. Privite într-un cadru general, pornind de la fetița Hedvig din *Rața sălbatică*, ajungând la ingenua şi mereu îndrăgostita de mare Ellida din *Femeia mării*, apoi la simbolul emancipării feminine cu ajutorul personajului Nora din piesa omonimă până la definirea caracterului matur descoperit alături de Helene din *Strigoii,* desprindem o paletă de interpretări, la genul feminin, văzute prin ochii lui Ibsen ca pe nişte conjugări ale iubirii la vârste fizice şi spirituale diferite.

Dramaturgia ibseniană propune două personaje feminine cu un impact major în acceptarea rolului de soție. Atât Helene, cât şi Nora sunt femei cu un statut social onorant şi ambele au forme de manifestare antagonice în fața piedicilor inerente ivite în timpul mariajelor. Trăirile şi intențiile lor sunt cu greu dezvăluite. Se poate considera că abținerea exprimării propriilor nelinişti interioare reprezintă suportul pentru a continua să trăiască. Atât prezența, cât şi stadiul momentelor lor de depresie sunt nedepistabile, iar pe acest considerent jocul actoricesc este unul cu profunde conotații interioare. Contextul în care îşi manifestă emoțiile sunt diferite. Cele două femei se zbat între sentimentul matern şi cel de frustrare datorat lipsei de afectivitate a soților.

[2] Iorga, Nicolae, *Oameni care au fost*, Editura pentru Literatură, Buc., 1967, p. 128

Personajul feminin din piesa *Strigoii* de Ibsen se aliniază, comportamental, pe linia dramatismului interior al personajelor sale care trebuie să îşi gestioneze şi echilibreze permanent sentimentele față de cei pe care îi iubeşte şi, parcă în concurență cu acestea, stau emoțiile față de propriii copii. O primă lectură a piesei mi-a dat sentimetul de revoltă pentru decizia d-nei Helene Alving de a se îndepărta de Osvald trimițându-l la studii în străinătate pentru ca, mai apoi, să îi înțeleg decizia şi să mă apropii de ea din perspectiva mamei care a luat o decizie radicală, potrivită cu dorința de cunoaştere şi de evoluție a fiului ei. Inclusiv tensiunea dintre cei doi soți Alving a făcut ca plecarea fiului lor să îi ofere acestuia un climat mai bun pentru dezvoltarea sa ca adult. Piesa *Strigoii* are în subtext frica de moarte, de singurătate, cea în raport cu prezența fantomelor, a gândurilor apăsătoare legate de destin. Detaşată de subiectivismul datorat calității mele de mamă, mi-am continuat cercetarea rolului lucrând fiecare replică a sa cu scopul de a descoperi parcursul emoțiilor acestui personaj creionat de un dramaturg care a pus femeia într-o lumină nouă pentru mentalitatea vremii. Astfel, am descoperit în personalitatea d-nei Alving două direcții în care s-a dovedit a fi curajoasă: una este cea amintită mai sus şi cealaltă exprimată prin dragostea pe care o declară deschis pastorului Manders.

Lecturile la masă au însemnat mult pentru realizarea unei ajustări corecte a câtorva dintre pasajele conținute în piesă. Structura clasică, cea a textului original, s-a considerat greu de digerat de către spectatorul zilelor noastre, dar şi foarte greu de jucat de către actori şi de integrat în decorul propus. Această montare modernă a textului nu a lăsat ca ceea ce era esențial pentru desfăşurarea evenimetelor să fie exclus. Totuşi, astfel, s-a reuşit şi o mai bună traducere care s-a „asortat" cu toată atmosfera creată de decor şi de jocul actorilor. Abordarea piesei ibseniene a condus la o viziune contemporană a conflictului, necesară, chiar, situațiilor din societatea de azi, dacă ne uităm la cadrul ei familial.

Pe parcursul interpretării rolului am dezvoltat trei reacții diferite, îndreptate spre trei personaje masculine: fiul, pastorul Manders şi amintirea soțului. Iar relația cu fiica domnului Alving dintr-o relație nelegitimă, cu servitoarea din casă, devine transparentă la finalul actului al treilea al

piesei, moment în care Osvald şi Regine sunt înştiinţaţi că sunt fraţi. A existat un element care m-a ajutat foarte mult în conturarea profilului caracterial al personajului şi anume cel al abţinerii cuvintelor care nu îşi găseau momentul potrivit pentru a fi rostite. Întreaga alură a personajului pe care l-am interpretat a ţinut cont de această reţinere şi s-a sprijinit de ea pentru a face cât mai vizibilă spectatorului suferinţa pe care prin doamna Alving o aveam de jucat.

Viaţa petrecută alături de soţul ei este povestită de către personajele piesei. Chiar dacă domnul Alving nu există în distribuţie, el pare că trăieşte alături de ceilalţi şi datorită ideii de prezenţă a strigoilor. Momente din viaţa lor de familie sunt doar presupuse sau intuite în baza consideraţiilor de care acesta are parte. Căsnicia lor nu a fost una reuşită, au existat şi momente în care separarea lor se dovedea inerentă, totuşi criteriul după care se ghidau familiile în Norvegia anilor optzeci a făcut-o pe Helene să rămână căsătorită. Ovidiu Drimba, unul dintre criticii care s-au apropiat semnificativ de dramaturgia lui Ibsen subliniază, într-una dintre scrierile sale, proiecţia rolului familiei în societate, punctând astfel: „Într-o asemenea familie, femeii îi este rezervat rolul primordial de a contribui, prin educaţia ce o dă copiilor, la formarea omului nou: *Mamele sunt cele ce trebuie să rezolve emanciparea omenirii*", declară Ibsen[3]. Afirmaţia are şi rolul de a pune pe umerii femeii doar această responsabilitate, decuplând totodată pe soţ de răspundere. Printre altele, aici putem găsi şi răspunsul pentru care Helene îşi găseşte forţa şi ambiţia de a suporta chinul conjugal care, pe de altă parte, îi oferea o stabilitate financiară necesară şederii lui Osvald în străinătate, la Paris. Cu alte cuvinte, aproape tot ce susţine jocul actoricesc al personajului feminin din piesă este secondat de prezenţa imperceptibilă a lui Alving. Am construit personajul în baza acestei presiuni emoţionale şi am condus interpretarea monoloagelor prezente în actul întâi, cele în dialog cu pastorul Manders, sub amintirea vremurilor de mult apuse. În imaginea de mai sus sunt alături de actorul Nicolae Ionescu[4].

Spectacolul începe în ziua pregătirii comemorării şambelanului Alving, denumire dată demnitarilor de rang superior, în vremea monarhilor. Şambelanul avea în grija sa camera suveranului[5], fapt care dovedeşte că acesta era o personalitate publică în ţinut, prin urmare familia din care făcea parte nu se putea destrăma fără consecinţe pe plan social. Acesta este, în esenţă, unul dintre motivele pentru care cei doi soţi umează să conviețuiască; un al doilea este cel legat de dogmele bisericii catolice care respingeau categoric divorţul între soţi. Precizarea că doamna Alving face parte dintr-o societate aleasă nu este făcută la întâmplare deoarece replica sa: „Mi se spusese, fusesem învăţată să-mi fac datoria şi alte lucruri de-astea în care am crezut atâta vreme. Nu mi se vorbise decât de datorie, de a mea,

[3] Ibsen, Henrik, *Teatru în trei volume*, vol. I, Editura pentru Literatură Universală, Buc., 1966, p. xxxv
[4] Fotografiile sunt realizate pe perioada reprezentaţiei şi sunt adăugate cu acordul actorilor.
[5] Vezi, *Dicţionar explicativ ilustrat al limbii române*, Editurile ARC şi GUNIVAS, 2007, p. 1949

de a lui şi mai ştiu eu de a cui."[6] vorbeşte despre acest abuz exercitat prin *regulile nescrise* adresate femeiilor la acea vreme. Dar vedem că societatea, în general, cât şi demnitarii nu au fost indiferenți la procesul de emancipare al femeii: „Din anul 1884… prim-miniştri din Partidul Liberal şi Partidul Conservator au înființat *Asociația Norvegiană pentru Drepturile Femeilor"*[7]. Multe dintre replicile puse în gura doamnei Alving se constituie în pledoarii ale lui Ibsen pe acest subiect.

Prin vorbele pastorului Manders aflăm exact evenimentul care îi adună pe toți în casa şambelanului: „Mâine se împlinesc zece ani de la moartea soțului dumneavoastră. Mâine va fi comemorat trecutul…"[8] Simbolistica dată de cuvântul *trecut* are conotații mult mai ample ca delimitare temporală. Sunt prezente inclusiv empatiile dintre pastor şi Helene. Relația dintre cei doi a avut şi o tentă amoroasă, rămasă nesatisfăcută şi regretată de soția defunctului; soție – aceasta a fost ideea susținută pentru refuzul unei relații între cei doi. Am construit dialogurile dintre cele două personaje cu foarte multă delicatețe, cu pauze acordate unui oftat pentru ceea ce nu a fost să fie. Cu toate astea, după ieşirea lui Osvald din scenă, pastorul devine mai mult decât acuzator față de Helene, fapt care o destabilizează emoțional pe aceasta. Imaginea de femeie puternică, care nu ia decizii la întâmplare, este în continuare menținută prin precizia cu care îşi dezvăluie viața plină de suferință din timpul mariajului: „…Stătea tolănit toată ziua pe canapea şi citea un vechi anuar oficial. Să-ți mai spun ceva, domnule pastor. Tot eu l-am readus de câteva ori la luciditate şi tot eu am purtat povara întreagă când s-a prăbuşit cu totul în mocirla desfrâului şi în decrepitudine."[9]

Jocul actoricesc devine din ce în ce mai complex. Chiar şi gestica, simpla frământare a mâinilor, au ajutat la susținerea emoției. Toate elementele ce țin de corporalitate au compus-o pe doamna Alving şi au expus-o publicului ca un tot unitar, un tot alcătuit din emoții ascunse, din frustrări nerecunoscute nici măcar ei înseşi, un tot al unui trecut pe care îl dorea îngropat

[6] Idem, Ibsen, Henrik, *Teatru în trei volume*, vol. II, p. 245
[7] https://ro.wikipedia.org/wiki/Norvegia#Drepturile_omului.
[8] Idem, Ibsen, Henrik, *Teatru în trei volume*, vol. II, p 211
[9] Idem, p. 215

de mult şi care, acum, fără voia ei, supusă unui interogatoriu al vechiului ei prieten, explodează. Un element actoricesc pe care am insistat a fost acela al jocului creat de privirea care, de multe ori, vorbea de la sine. Acum pastorul află şi de legătura de frăție dintre Osvald şi Regine. Actul al doilea îi surprinde într-un dialog mult mai axat pe reproşul ce rezidă în amintirea faptului că nu au ajuns să formeze un cuplu. Dramaturgul nu dezvăluie foarte mult din momentul în care Helen ajunge să îi ceară pastorului Manders să o ia de nevastă. Lasă lucrurile cumva suspendate în aer, le dă astfel ocazia actorilor, ca prin jocul lor, prin modul în care transmit replicile să umple golurile emoțiilor sugerate doar. Evident că există pârghii realizate prin replici tăioase cum ar fi cea a lui Helen „Ce uşor uită omul”[10] la finalul unui moment creat cu mult tact de dramaturg, acela în care pastorul pune totul pe umerii ei, care era o femeie măritată la acea vreme, fără a ne lăsa să înțelegem dacă, în alte conjuncturi, i-ar fi cedat.

O caracteristică a interpretării artistice a unui rol este spontaneitatea, necesară pentru a ajunge la un joc natural. Acest procedeu face diferența între cele două moduri de a reda publicului un personaj, maniera clasică şi cea contemporană. Între cele două variante de joc este un dezacord, iar pe perioada interpetării nu se pot combina, succeda. Ochiul fin, al spectatorului consevent, cunoscător, va acuza grav o astfel de greşeală.

Pentru o astfel de montare ai nevoie de profesionişti, de actori rulați, care să ajungă prin înțelegerea felului clasic al dramaturgiei ibseniene, trecând prin etape de lucru, la stilul de joc prezent în teatrul contemporan. Această abilitate trebuie să pornească de la regizor, el este cel care trebuie să îşi prezinte ideea spectacolului explicit, pentru ca mai apoi actorul, executantul să se alinieze viziunii sale. Spectacolul durează o oră şi jumătate şi nu plictiseşte, ci invită spectatorul la o reflectare a propriei situații familiale. Recunoaşterea de către o femeie, cu personalitatea doamnei Alving, că mariajul ei este unul defectuos nu este un mod prin care ea îşi subordonează acțiunile. Scopul lui Helene este ca fiul ei să ajungă un mare pictor. Pentru acest rezultat s-a luptat şi se luptă şi acum când parcă rămâne surdă când fiul ei îi repetă că starea sa de sănătate e şubredă.

Osvald este punctul de plecare al stabilității emoționale pentru Helene. Este singurul ei copil şi motivația, sensul vieții. Acesta revine acasă destul de rar. Acum a venit după doi ani şi doreşte să rămână un timp mai îndelungat alături de mama lui. Replica lui Helene „Da, îți poți închipui cât sunt de fericită. De doi ani n-a mai venit pe-acasă. Şi acum mi-a promis că rămâne toată iarna la mine!”[11] poartă în ea un entuziasm aparte. Helene este aici chiar mândră că fiul ei a luat o astfel de decizie. Era obişnuită să îl vadă foarte rar şi aşteptarea revenirii lui era un eveniment special pentru ea. Pe parcursul piesei spectatorul are timp să realizeze adevărata relație dintre ei. Iubirea fiului față de mama sa are un parcurs care trece

[10] Idem, p. 223
[11] Idem, p. 199

de la formalitate, la revoltă, la regret, până la a-i cere ajutor. Gradarea stărilor prin care trec actorii, personajele ibseniene este un studiu separat de restul spectacolului. Repetițiile pentru stabilirea raporturilor dintre ei au necesitat un timp separat. Osvald îşi ascunde durerile trupului, boala de care suferă, îşi ascunde emoțiile față de Regine pentru ca, mai apoi, după plecarea acesteia, să rămână ca suspendat şi să ceară ajutorul mamei în lupta sa cu viața.

Pornind de la prima scenă în care apare Osvald, vedem o contradicție între fericirea cu care mama îl prezintă pe acesta pastorului în antiteză cu pasivitatea cu care tânărul reacționează sau, mai bine zis, empatizează. Faptul că Manders îl chestionează în legătură cu viața pe care o duce Osvald la Paris urmând ca apoi să se contrazică pe ideea de familie, în general, scoate la iveală conflictul dintre cei doi, aplanat cu delicatețe de către Helene. Discuțiile despre stabilitatea oferită de căminul unei familii unite continuă între Helene şi Manders şi după ieşirea lui Osvald din scenă. În conturarea personajului feminin se observă că, în opoziție cu fragilitatea cu care îşi poartă sentimentele, se regăseşte forța cu care îşi ascunde trăirile. Helene este o femeie educată, cu principii alese, este o femeie citită, cultivată aspecte care trebuie evidențiate prin jocul actoricesc. Ea răspunde atacurilor pastorului prompt, declarându-i suferințele prin care a trecut, face, pentru prima dată, un portret corect al soțului ei, redă secvențe din viața lor de cuplu, îi povesteşte cum era tratată şi despre traumele sufleteşti pe care le-a suferit.

Există replici-cheie în parcursul emoțional al personajului ce pregătesc şi culminează cu momentul final al piesei – situația deznădăjduită. Cele două replici: „Poate că era mai bine să nu fi venit încă acasă”[12], din actul al doilea şi cea din actul al treilea când Osvald este dispus să-i fie recunoscător şi îi dă chiar ocazia să îi fie de folos „S-ar putea altfel, Osvald? Aproape că-mi vine să-ți binecuvântez boala care te-a îndemnat să vii acasă…”[13] au sensuri diferite. Pe de o parte faptul că era mai bine să nu se fi întors, apoi că se mulțumeşte că s-a întors chiar şi aşa bolnav cum este. Actorul are nevoie să pună aceste replici şi trăirile sale interioare într-o contradicție care să ajungă la spectator. Arta actorului vorbeşte, în esență, despre această corelare a gândurilor, sentimentelor şi senzațiilor pe care le are actorul, fără a uita de sine, fără a fi emoționat, ci doar atât cât să permită empatia celor din public. Aceste două personaje au nevoie să intre unul în ritmul altuia. Şi fiecare dintre ele va reacționa diferit în funcție de cum va creiona drama din final regizorul - Scena în care fiul meu, care este pe moarte, îmi cere să-i dau morfină, să îi fac boala, crizele mai suportabile. Pentru spectacolul la care ne referim s-a ales varianta în care Osvald este atât de disperat încât modul prin care cere ajutor este acela al reproşului că nu i-a fost niciodată alături şi că acum e momentul să dovedească că e mama lui; ca şi cum i-ar face un favor.

[12] Idem, p. 230
[13] Idem, p. 248

Dar până să se ajungă aici este vorba despre un alt conflict interior purtat de Helene din momentul în care observă că Osvald şi Regine se plac. Regine este cea cu care locuieşte Helene. Ele îşi împart singurătatea. Între cele două personaje Ibsen nu a stabilit niciun fel de prietenie. Este o subordonare firească, secondată de faptul că tânăra este copilul nelegitim al soțului ei. Regine reprezintă momentul în care Helene consideră că mariajul ei este deja ratat şi totuşi are grijă de ea, o creşte, are grijă de educația ei, ba chiar afirmă că nu ar vrea să o ia pe căi greşite. Cele două sunt totuşi unite şi prin faptul că traiul împreună a făcut ca ele să se cunoască într-o oarecare măsură. Dar situația tensionată din finalul actului al treilea face ca cele două personaje feminine să îşi adreseze replici acide. Descoperirea gravității bolii lui Osvald o determină pe Helene să defăimeze imaginea servitoarei în fața fiului.

În spectacol este creat un moment în care imaginea domnului Alving este evidentă prin poziția lui Osvald pe canapeaua din sufragerie. Momentul este creat exact ca descrierea pe care i-o face Ibsen în actul întâi.

Decorul este pentru mine, ca actor, un personaj în sine. Spațierea pe care o oferă reacțiilor este una specială. Pus, de foarte multe ori, sub semnul întrebării, făcându-ne să ne simțim descoperiți, parcă puşi sub lupă, acest spațiu ne-a făcut să ne simțim stingheri; ne-a obligat să fim foarte atenți cu prezența noastră scenică. O bună perioadă de timp ne-a luat să învățăm a nu privi prin pereți. Apoi cele două scări care duc spre camerele lui Osvald (cea din dreapta) şi respectiv a lui Regine (cea din stânga) au creat un mare disconfort actorilor. Şi totuşi acele spații-simbol, mici, au devenit camerele în care personajele au prins contur. Şi

Helene a prins viață aici. Spectatorul este foarte aproape de scenă. Sala Uzina cu Teatru, de la Teatrul Național din Iaşi are un aer intimist. Reacțiile actorilor trebuie fin necontrolate. Bariera impusă de o anumită distanță față de spectator îi dă actorului o anumită relaxare, dar micşorarea ei îi dă un plus responsabilității jocului actoricesc. Inițial m-am simțit foarte expusă şi am lucrat cu meticulozitate ca mimica facială, tonul vocii, micile gesturi să nu sară din linia regizorală propusă şi, mai ales, din granițele autenticității.

Tonul vocii este esențial când joci pe o scenă atât de expusă spectatorului. Repetițiile în doi timpi pe zi m-au ajutat să iau spațiul, scena în stăpânire şi să-mi înving, treptat, diversele temeri apărute. După ce am repetat pentru prima oară în decor, am devenit foarte organizată, am căpătat mai mult control pe relația cu partenerul, pe pauzele, dar şi pe nuanțele şi tonurile vocii impuse de situație. Emoția experimentată şi transmisă ca actor ibsenian nu este nici banală, cotidiană, dar nici expozitivă, ci cu măsură.

Referințe bibliografice:

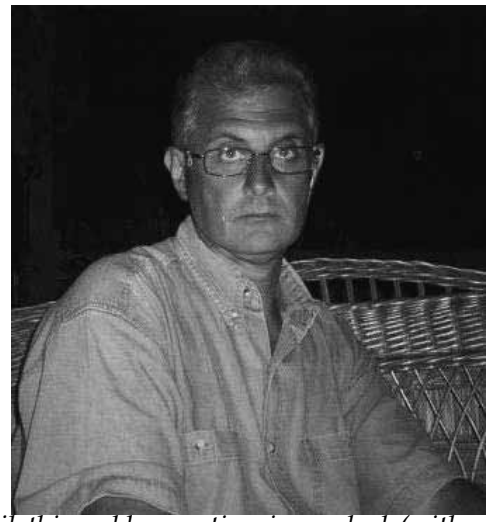
1. Ibsen, Henrik, *Teatru în trei volume*, vol. I, II, Bucureşti, Editura pentru Literatură Universală, 1966
2. Iorga, Nicolae, *Oameni care au fost*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1967
3. *Dicționar explicativ ilustrat al limbii române*, Editurile ARC şi GUNIVAS, 2007
4. https://ro.wikipedia.org/wiki/Postmodernism
5. https://ro.wikipedia.org/wiki/Norvegia#Drepturile_omului

Irina Scutariu *este actriță cu o activitate diversificată: televiziune, film, radio, membru invitat în jurii la festivaluri de teatru şi profesor de vorbire scenică la Universitatea de Arte „George Enescu" din Iaşi, doctor în teatru din anul 2008, cu teza: „Din istoria şcolii ieşene de teatru", elaborată sub conducerea ştiințifică a prof. univ. dr. Sorina Bălănescu. Este colaborator la Teatrul Național „Vasile Alecsandri" din Iaşi. Autoare a cărții: „Expresivitate în arta vorbirii scenice".*

Irina Scutariu *is an actress with a diversified activity: television, film, radio, jury member for theatre festivals and stage speech professor at the „George Enescu" University of Arts in Iaşi, PhD in theatre since 2008 with the thesis „On the History of Theatre School in Iasi", elaborated under the scientific direction of prof. univ. dr. Sorina Bălănescu. She is a collaborator at the „Vasile Alecsandri" National Theatre in Iasi. Author of the book: „Expression in the Art of Stage Speech".*

TEATRUL DE TELEVIZIUNE ŞI SACRUL
O NOUĂ VIZIUNE ASUPRA TEATRULUI DE TELEVIZIUNE

Dominic Dembinski
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
dominicdembinski@gmail.com



Abstract: *My concern to order the so contemporary, even fashionable media field through the multimilenary grid of sacredness, especially through the broad vision of Orthodox spirituality and beyond, may seem strange. It's just an appearance, because I'm personally interested in the force of impact of the television on the public, which, unbound by commercial burdens, can become a living instrument capable of delivering spiritual messages to a large number of people, beyond age, training, concerns and beliefs. But until this noble vocation is reached (with a television still dominated by eclectic, vulgarity, violence, and often pornography, aesthetically in debt to silver-bearing rattings), we should first define the possibilities that can arise from an aesthetics of the genre insiped by the sacred.*
Keywords: *television theatre, sacred, new vision, spirituality.*

Poate părea ciudată preocuparea mea de a ordona domeniul mediatic atât de contemporan, chiar monden prin grila multimilenară a **sacralității**, în special prin viziunea largă a duhovniciei ortodoxe, şi nu numai. Este doar o aparență, căci personal sunt interesat de forța de impact public a televiziunii care, descătuşată de povara comercială, poate deveni un instrument viu, capabil să transmită mesaje spirituale unui număr foarte mare de oameni, dincolo de vârste, pregătire şi preocupări, de credințe. Dar până să se ajungă la această vocație nobilă (a unei televiziuni dominate încă de eclectic, vulgaritate, violență şi deseori pornografie, estetică debitoare rattingului aducător de arginți) ar trebui să definim posibilitățile ce le poate deschide o estetică a genului având ca sursă de inspirație **Sacrul**. Desigur nimic nu este nou sub soare, dar dacă încercăm să trecem peste amarul solomonic al Eclesiastului care percepe la finele vieții că totul este deşertăciune, putem spera că avem acces la o rafinare a instrumentului de care vorbim, prin limbajul policrom de graniță interdisciplinară a unei noi estetici a televiziunii, ce ar deveni posibil vehicul pentru mesaje de metafizică sublimată pe înțelesul tuturor.

Trăim o epocă agitată, o epocă secularizată, laicizată cu o explozie informațională ce propagă cultura, civilizația într-o risipire lipsită de granițe, unde se amestecă arta adevărată cu surogatele, cu substitutele, o lume unde avem publicuri şi nu un public. Aşa cum spunea Peter Brook „suntem pe nisipuri mişcătoare", când totul a fost spus, clamat şi unde, după profetica spusă a lui Dostoievski din *Frații Karamazov* (inversez puțin citatul): „Totul e permis dacă… Dumnezeu nu există!" Propunerea mea vine să restabilească o ordine a firii, în care Dumnezeu nu a murit, cum strigă Nietzsche, şi în care, mai mult, redau printr-un **Nou Teatru de Televiziune,** o posibilitate de expresie originală, inspirată de universul profund al **sacrului,** al unui orizont de inspirație ce cuprinde ecumenic multe dintre religiile lumii.

Provin din climatul artistic al teatrului pe scenă, dar am devenit fascinat de puterea de impact a mediei, a televiziunii, care poate transmite cu uşurință, printr-o estetică proprie, mesaje umaniste, morale, sociale, psihologice ce se pot coagula în structuri de compoziție ce au la bază **sacrul**. În ciuda desacralizării lumii contemporane, există o foame religioasă, o sete de mântuire a oamenilor care, cel puțin în Est, la noi, atinge paroxismul: pelerinajele abundă, bisericile sunt pline, subiectele religioase nu lipsesc din fluxurile media.

Astfel, specializarea periodică a **Teatrului de Televiziune** pe expresia artistică, dramatic liturgică a unor **texte sacre** cu impact şi/sau chei de **interpretare sacră**, poate fi benefică şi poate face obiectul unei abordări teoretice, cum propun în Teza de Doctorat susținută la UNATC Bucureşti, împreună cu un proiect practic ce poate demonstra forța unui asemenea demers de conținut şi limbaj: montarea pentru televiziune conform unor principii estetice proprii, dezvoltate în lucrare, a singurului poem dramatic scris de Papa Paul al II lea **– Karol Jozef Wojtyla**, ***Magazinul bijutierului*** printr-o colaborare cu studenții de la varii secțiuni ale **UNATC**, **Facultatea de Teatru şi Televiziune şi TVR** ori Postul de televiziune al **Vaticanului** (Centro Televisivo Vaticano).

Teatrul de Televiziune are o tradiție glorioasă în România. Este prezent de la înființarea Televiziunii Române în 31 decembrie 1956, după care a intrat sistematic în grilele sale de programe.

Timp de 60 de ani, Televiziunea Română a adus Teatrul TV în casele telespectatorilor, iar astăzi această arhivă este enormă, un veritabil tezaur.

Publicul se bucură de ecranizările unor texte clasice şi contemporane, la care se adaugă preluări prestigioase. Propun însă o anume reformare a genului clasicizat deja, sau, mai bine zis, o deschidere a sa către noi şi tulburătoare orizonturi!

Fiind un împătimit al studiului istoriilor religiilor, practicant ortodox cu deschidere spre ecumenism, descopăr imensa valoare duhovnicească, dar şi spectacologică a liturghiei, pe care doresc să o translez într-un fel către **Teatrul de Televiziune** de **inspirație sacră.**

Simt că piața de desfacere a unui asemenea produs artistic este imensă şi ar avea o valoare social morală, educativă, care ar putea „mântui" televiziunea de consumismul comercial şi de manipulare. Acestei nevoi extraordinare i se adresează canale specializate

precum cele ale Vaticanului sau altele prezente în țările civilizate, dar şi la noi, semnificând diversitatea credințelor, dar şi nevoia de spiritualitate inclusiv pe canalele media.

Teza mea de Doctorat se vrea o pledoarie pentru aducerea **sacrului** descoperit şi reflectat în marile religii ale lumii înspre puterea mediatică a **Teatrului de Televiziune** care, prin mijloace specifice, poate depăna poveşti, istorii, scenarii cu un puternic conținut transcendental, dar nu sofisticat, ci cu mare impact la public. Desigur că o asemenea propunere va naşte un limbaj artistic specific, făcând posibile creații cu profit financiar mărit datorită unei largi audiențe.

Avem estetici ale literaturii, artelor plastice, filmului, muzicii, dar abordările teoretice ale televiziunii sunt sporadice, deşi impactul ei asupra noastră, în mod paradoxal, este cel mai puternic. De ce o analiză **sacramentală** a mediului televiziunii? Deoarece, ca mijloc de comunicare în masă, are sau ar trebui să aibă forța discursurilor mesianice, unde **Mântuitorul** vorbea pe mare, de pe munte, din mijlocul mulțimilor imense, din piețe publice şi sinagogi, chiar de pe Sfânta Cruce. Nu cred că este un gând blasfemic, dar mă întreb deseori care ar fi fost soarta răspândirii Creştinismului timpuriu, chiar destinul Mântuitorului, dacă ar fi avut la îndemână acest ucenic vrăjitor care este televizunea?!

Teatrul de Televiziune – gen sincretic al mediei vizuale

Teatrul de televiziune nu poate rămâne în afara progreselor de limbaje audiovizuale, a comunității internet şi bineînțeles că nu va avea sorți de supraviețuire dacă va rămâne lipsit de feedback la provocările timpului. Sigur că, în mare parte, până la descoperirea propriei sale identități, cea capabilă să reflecte dilemele în limbajele secolului XXI, îi este mai la îndemână să producă un soi de „teatru mortal" cum spunea **Peter Brook** – simple înregistrări ale unor spectacole de pe scenă sau în studiouri tv - dar pe viitor acest tip de accidente ar putea fi evitate. Pentru că nu prea a încercat nimeni să compună o estetică a teatrului de televiziune, încerc să propun unele trasee de definire a fenomenului la care se va adăuga o abordare tematică special sacramentală. Aşadar, voi denumi domeniul ce doresc să-l defrişez, măcar teoretic, prin sintagma **Noul teatru de televiziune**, care îşi ia în serios caracterul sincretic folosind tocmai mijloacele generate de eclectismul zonelor artistice de graniță unde ființează ca limbaj. Foloseşte narativitatea de tip poetic-dramaturgic acordând însă mai mare greutate cuvântului decât o face scenariul cinematografic, care este eliptic şi mai concis, deoarece nu porneşte de la surse literare consacrate sau pur şi simplu de sorginte scenică. Apoi este nevoit să uzeze mai mult de prim-planurile actorului deoarece acesta interpretează de regulă un text dramatic oricât de prescurtat pentru adaptarea de televiziune, dar cuvântul îi rămâne ca datorie esențială de expresie. În rest împrumută, desigur, multe din limbajul cinematografic, mai ales montajul/editarea, care este dublă: o dată prin înregistrarea făcută de regizorul de emisie, apoi mixarea definitivă operată de regizorul artistic şi editor.

De asemenea, discursul televiziv foloseşte încadraturile cinematografice şi le poate da o fluiditate rapidă, suplă, prin înregistrarea simultană a mai multor camere. Această posibilitate grăbeşte timpii de producţie şi suportă costuri mult mai mici decât cinematograful, iar, în plus, oferă actorilor posibilitatea de a se desfăşura pe porţiuni mari de text, secvenţe lungi care dau continuitate artistică, emoţională prestaţiei actoriceşti prin care teatrul de televiziune se aseamănă totuşi şi cu teatrul de scenă ce se derulează neîntrerupt înaintea spectatorului care participă empatic la acţiune. Lucrul în platoul de televiziune are continuitate teatrală, este scutit de desele întreruperi regizorale specifice filmării pe platoul cinematografic, dar uzează de gramatica secvenţială a filmului, se constituie ca o articulaţie ce suferă efectul montajului filmic – aşadar surprindem de la început poziţia **noului teatru de televiziune** la graniţa teatru-film.

Specific, dacă mai este nevoie, că acest nou limbaj nu aparţine doar unei discipline artistice pe care, de fapt, o înglobează, dobândind valenţe expresive specifice, oarecum noi.

Actorii cu experienţă cunosc diferenţele legate de aceste modalităţi vecine de acţiune – film, teatru, teatru de televiziune – şi interpretează variat, se adaptează cerinţelor, dar şi posibilităţilor oferite de aceste genuri diferite. Ele se leagă între ele mai trainic tot prin aportul fascinant şi viu al actorului nelipsit din artele spectacolului filmic, teatral, televiziv.

Am descris, deci, întâlnirea câtorva discipline fundamentale în temeliile noului, dar şi vechiului teatru de televiziune: literatură-cinematograf-teatru scenic. Dar limbajul pe care îl studiez nu-şi încetează complexitatea aici, cum ar părea. Posibilităţile lui vizuale sunt nesfârşite şi implică decorul din platou sau pregătirea spaţiului scenografic exterior/interior pentru filmarea teatrului TV în forma lui mai pronunţat cinematografică de teleplay. Aici intervin artele plastice care pot genera accepţiuni noi în televiziune, dincolo de implicarea lor normală ca decor şi costume. O formă de expresivitate plastică dezvoltată de câteva decenii, dar care a progresat enorm şi datorită efectelor de computer şi televiziune sunt **instalaţiile** plastice, care pot deveni definitorii limbajului la care mă refer.

Noul teatru de televiziune poate dezvolta mai ales în platou – dar şi în exterior – tipuri de decor ce sunt de fapt instalaţii, creaţii obiectuale ce îmbină tendinţe artistice, tehnice diverse, pentru a induce telespectatorului o formă nouă de catharsis pe care o poate experimenta datorită ineditului tematic mistic-sacru, dar şi prin receptarea pe care o poate personaliza prin setările tot mai sofisticate ale televizoarelor, sistemelor home-cinema şi, nu în ultimul rând, prin savurarea solitară a produsului său şi mai bine, într-un grup familial, social ce imită participarea liturgică propriu-zisă. Asta pentru a folosi puterea mediei spre crearea unui tip de empatie cu mesajul aşa-zis catodic, care imită creativ, dar diferit, mai democratic ca adresabilitate – modalitate ce nu tinde să înlocuiască participarea euharistică, ci doar să dispună omul modern, fie şi laic, către o iniţiere ce emoţionează, dar nu doreşte să militeze mistic prin prozelitism.

Teatrul TV de **inspirație sacramentală** poate fi un instrument puternic de asanare a „toxicității" comerciale, manipulatoare a mediei, în special a televiziunii, invadată de kitsch şi interese de grup, politice sau de altă natură.

Tema principală a demersului doctoral susținut la UNATC, propune legătura intimă dintre **Sacru şi Teatrul TV**, unde se dezvoltă pledoaria pentru **tematica sacră** din sursele generoase ale Culturii, Artelor şi Civilizației, de unde se inspiră. Reflectând orizonturi aparent noi care emoționează, cultivă şi educă publicul, nu se doreşte o pledoarie pro domo, ci se caută exprimarea unor conținuturi poetice, literare, dramatice din medii diferite, de la lucrări cu conținut religios implicit, până la lucrări care doar propun şi o abordare religioasă.

Vom naviga astfel printre structurile epice, lirice, dramatice ale credinței care pot fi decupate din vechile culturi păgâne, poemele eroice, Antichitatea Greacă, Evul Mediu, Renaşterea, desigur Universul Creştin cu accent pe ortodoxia noastră, tot ceea ce presupune **sacru, epifanie, divin**.

Preocuparea mea teoretică va fi dedicată cu precădere surselor primare de inspirație ale noului gen **–** ***Biblia*** şi ***Coranul***, care sunt compendii fabuloase de înțelepciune, morală şi credință. Aceste surse vor fi abordate în numele unui **ecumenism** temperat ce evită orice formă de fundamentalism sau xenofobie, într-o lume unde coexistența paşnică este din păcate abolită şi se recurge des la războaie religioase, demne de epoci de mult apuse.

Mă voi folosi de exemplificări ce pun între oglinzi autori cu mare încărcătură inspirațională religioasă, precum Paul Claudel şi Valeriu Anania, dar şi poeți ori dramaturgi de proveniență asiatică budhistă, islamică. Apoi analizele se vor concentra pe studiul unor texte adaptate unor posibile scenarii şi decupaje pentru Teatrul de Televizune cu privire la texte cu încărcătură **sacră,** dar şi laică, folosindu-se chei de interpretare sacramentală precum cele inspirate de dramaturgia universală de la Sofocle la Samuel Beckett şi români precum Lucian Blaga, Eugene Ionesco sau Marin Sorescu.

Produsul finit al acestui spectru larg ce cuprinde orizontul Noului Teatru de Televiziune îl asimilez inspirațional unui obiect special – materie – spirit, **ICOANA**. Menționez spre clarificare definirea ei semantică: **Icoana** este o **imagine** plastică, artistică sau artizanală a unor ipostaze sau acțiuni ale **divinității**, a unor **sfinți** sau **zeități** de rang secundar, fiind deci considerată sacră (în special în cadrul religiei **creştine-ortodoxe**). Este expusă atât în lăcaşurile de cult, dar şi în locuințele credincioşilor, uneori şi în alte edificii cu scopul de a evoca divinitatea. Noi o vom expune şi sub forme poetice, epice audio vizuale în rama profană a televizorului. Despre icoană, anumiți doxologi spun că este **o fereastră spre cer**, o pregustare a Raiului, iar închinarea şi sărutul ei nu reprezintă idolatria chipului cioplit, ci comunicarea mântuitoare cu chipul zugrăvit de meşteri cu pregătire specială etică şi estetică, devotați unui anume canon complex. Icoana bine zugrăvită este purtătoare de har, devine obiect spiritual ce-şi transcende materialitatea. Putem încerca oarecum aceeaşi experiență prin preluarea creativă a unor canoane artistice, dar şi de comportament,

încercând o dimensiune fără precedent a producției unor opere de teatru de televiziune de inspirație sacramentală, provocând pe canalul media comunicarea de tip hierofanic. Iconul complex al spectacolului teatral televiziv încearcă să pregătească prin acțiune cathartică în sufletul şi cugetul auditoriului locul unde Creatorul se poate manifesta epifanic. Desigur este o încercare ambițioasă, dar merită provocarea către autorii moderni, care pot deveni, precum marii şi vechii meşteşugari iconari, ce suportau deschiderea creatoare prin închistarea canonică, dar şi prin preparația existențială a postului şi rugăciunii, a meditației introspective cum am zice astăzi. Încerc o analogie explicativă, dar şi parabola fiinţării noului teatru de televiziune în viziunea propusă de mine: În celebrul tratat de pictură religioasă, un compendiu estetic şi etic datorat lui **Dionisie din Furna** şi desăvârşit între 1701 şi 1733 sub numele de *Erminia picturii bizantine* regăsim normele şi canoanele artistice, meşteşugăreşti, regulile imuabile ale picturii iconice şi murale ce, printr-o aparentă restrângere, descoperă subtila libertate a treptelor spre Cer, pe care pictorul religios urcă şi coboară întru invocație producând în sihăstrie modelul comunicării artist – Divinitate – privitor.

Noul Teatru de Televiziune ar dori performanțe asemănătoare, desigur adaptate lumii noastre laice, dacă nu chiar secularizate, tocmai pentru a reîmbogăți spiritual segmente foarte largi de auditoriu care sunt la îndemâna reginei mediei secolului XX – televiziunea.

Omul ar putea fi salvat, fie şi cât un fir de nisip sau o lacrimă, de singurătatea disperată a acelui ateism ce produce avalanşa spaimei de moarte. Am pregăti în cuibul noilor plasme locul de epifanie, acel loc extatic, dar ponderat unde s-ar produce miracolul, mult mai des decât am putea crede, al apariției duhului ce continuă opera şi o finisează în inima tresărindă a spectatorului eliberat de tirania consumismului comercial şi de enterteinment. Am produce aşadar o nouă şi specială **erminie,** adică o tâlcuire a unor fapte, atitudini, personaje şi acțiuni sacramentale. Reuşita ar putea constitui expierea sau mântuirea realizatorilor, mediului lor de expresie, a privitorului – o ieşire din toxicitatea noilor metode de spălare a creierelor. Catharsisul poate fi reinventat de domeniul religios devenind un instrument, o pârghie, dar una arhimedică, ce ar putea răsturna Lumea.

Limbajul şi gramatica Noului Teatru de Televiziune de inspirație sacramentală comportă o abordare teoretică amplă şi complexă, pentru că va avea nevoie de mijloace expresive speciale şi de schimbarea celor vechi pe care le voi asemăna cu meşteşugul canonic al iconarilor. Există deja o încercare reuşită, chiar dacă cu durată limitată, prin producția unor filme conform unor principii proprii denumite ***Jurământul de Castitate*** al mişcării **Dogma 95** inițiată cu succes de *Lars von Trier şi Thomas Vinterberg* conform unui decalog estetic. Asemenea producții *canonice* de teatru de televiziune s-ar constitui rar, spre a nu se demonetiza, în minuscule, dar semnificative sărbători unde îngerii ne-ar putea pătrunde în case prin ferestrele plasmelor. Unii îi vor recunoaşte, alții nu, dar pentru oricine ar fi o gură din apa izvoarelor vieții create.

Aş trage cortina, însă după două citate fundamentale care au premers cercetării mele. Primul din chiar manualul lui Dionisie din Furna: „Cuvioşii părinți Nifon şi Nectarie, ctitorii

Schitului românesc Prodromu din Sfântul Munte Athos, mergând în țară pentru trebuințele schitului, aveau în inimă dorința de a avea şi locaşul lor o icoana făcătoare de minuni.

Astfel, odată ajunşi la Iaşi, cercetară pentru a afla un zugrav iscusit şi cu viață bineplăcută lui Dumnezeu. În cele din urmă îl aflară pe zugravul bătrân Iordache Nicolau care se învoi să picteze icoana după modelul primit de la părinți. Acesta se învoi să urmeze o rânduială mai aspră: de dimineața până când va flămânzi să nu ia nimic în gură, iar după-masă să nu mai picteze, ci alt lucru să facă până a doua zi.

Urmând rânduiala întocmai, mai apoi scrise:

Eu, Iordache Nicolau, zugrav din oraşul Iaşi, am zugrăvit această Sfântă Icoană a Maicii lui Dumnezeu, cu însăşi mâna mea, şi în vremea lucrului a urmat o minune preaslăvită, în modul următor: După ce am terminat veşmintele, după meşteşugul zugrăvirii mele, m-am apucat să lucrez fața Maicii Domnului şi a Domnului nostru Iisus Hristos; iar după ce am dat gata mâna întâia şi a doua, apucându-mă de noapte ca să termin de zugrăvit, privind eu la chipuri am văzut că totul a ieşit dimpotrivă, pentru care foarte m-am mâhnit, socotind că mi-am uitat meşteşugul. Şi aşa, făcându-se seară, m-am culcat mâhnit, nemâncând nimic în ziua aceea, dar socotind că a doua zi sculându-mă, să mă apuc mai cu dinadinsul de lucru. După ce m-am sculat a doua zi, mai întâi am făcut trei metanii Maicii lui Dumnezeu, rugându-mă să-mi lumineze mintea, ca să pot isprăvi Sfânta Icoană; şi când m-am dus să mă apuc de lucru, O! preaslăvite minunile Maicii lui Dumnezeu! S-au aflat chipurile terminate desăvârşit, precum se vede. Eu văzând această minune, n-am mai îndrăznit a-mi pune condeiul pe ea, fără numai am dat lustrul cuviincios, deşi greşeala am facut aceasta, ca să mai dau lustru la o asemenea icoană. Aceasta este povestirea acestei Sfinte Icoane."[1]

După secole de involuție spirituală şi în mijlocul unui ev tulburat de îndoială şi spaime, de singurătate şi violență, după terorism şi războaie ori sărăcie de orice fel, ce dărnicie mai putem aştepta decât accesul prin televizune la atare miracole?! Desigur că nu sunt primul care doreşte să-şi dedice meşteşugul, mântuindu-se, unui laudatio către Dumnezeu sau Treime şi Sfinții protectori. Au preexistat puzderie de pictori, sculptori, muzicieni, zugravi iconari, scriitori lirici sau dramatici şi chiar regizori dintre care am ales pe unul dintre cei mai importanți ai veacului trecut, a cărui operă ilustrează faptul că obiectivele pledoariei mele sunt posibile. Maestrul Andrei Tarkovski spunea înainte de a se săvârşi din viața pământească: „Creația este unul dintre momentele de preț în care ne asemănăm Ziditorului; de aceea, n-am crezut niciodată într-o artă independentă de Ziditorul suprem, nu cred într-o artă fără Dumnezeu. Sensul artei este rugăciunea, este rugăciunea mea. Dacă această rugăciune, dacă filmele mele pot aduce oamenii la Dumnezeu, cu atât mai bine.

Atunci viața mea îşi va căpăta întregul sens: acela, esențial, de a sluji."

[1] Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, ed. Sophia, Buc., 2000

Referințe bibliografice:

1. Dionisie din Furna, *Erminia picturii bizantine*, ed. Sophia, Buc., 2000
2. Eliade, Mircea, *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, Buc., 2013
3. Nietzsche, Friedrich, *Aşa grăit-a Zarathustra*, Editura Humanitas, Buc., 2012
4. Tarkovski, Andrei, *Sculptând în timp*, Editura Nemira, Buc., 2015

Dominic Dembinski *este regizor şi producător de teatru, film şi televiziune. De-a lungul carierei sale a montat peste 30 de spectacole pe scenele țării şi numeroase filme, emisiuni şi spectacole de televiziune. Activitatea sa profesională include funcția de regizor artistic la Teatrul de Stat din Constanța, la Teatrul „C.I. Nottara", în prezent fiind regizor artistic şi producător la Casa de Producție a Societății Române de Televiziune şi membru activ a două importante asociații de breaslă – UNITER şi UCIN.*

Este absolvent al IATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, secția Regie şi al unui stagiu excepțional la „The Lee Strasberg Theater Institute" din New York. Din 2015 este doctorand la UNATC „I.L. Caragiale", cercetările sale urmând a fi finalizate prin lucrarea de doctorat cu tema „Teatrul de televiziune şi Sacrul".

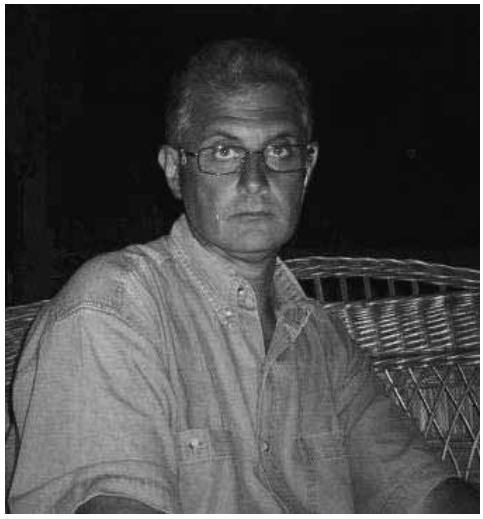
În cadrul UNATC susține, în calitate de profesor asociat la Departamentul de Studii Teatrale, cursul „Inițiere în universul teatrului de televiziune". A elaborat numeroase articole de specialitate pentru reviste şi secțiuni de profil precum: Teatrul, România Literară, Korunk, Secolul XX, Teatrul Azi.

Dominic Dembinski *is a theatre, film and television director and producer. Over the course of his career, he has staged over 30 shows on the country's scenes and numerous films, performances and TV performances. His professional activity includes the position of artistic director at the Constanta State Theatre, at the „C.I. Nottara" Theatre, currently being an artistic director and producer at the Production House of the Romanian Television Society and an active member of two important guild associations - UNITER and UCIN.*

He is a graduate of IATC „I.L. Caragiale" Bucharest, Department of Directing and an exceptional stage at The Lee Strasberg Theater Institute in New York. From 2015 he is a PhD student at UNATC „I.L. Caragiale", his research soon to be finalized through his doctoral thesis „Television Theatre and the Sacred".

At UNATC, as Adjunct Professor at the Department of Theatre Studies, he is teaching the „Introduction in the Universe of Television Theatre" course. He has written numerous specialized articles for magazines and sections such as: Teatrul, România Literară, Korunk, Secolul XX, Teatrul Azi.

SPECIFICITATEA EROULUI ÎN TEATRUL DE TELEVIZIUNE de INSPIRAȚIE SACRAMENTALĂ



Dominic Dembinski
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
dominicdembinski@gmail.com

Abstract: *In line with my research theme, which focuses only on the television theatre of sacramental inspiration, a niche that I have called the „new television theatre" for practical reasons in order to differentiate this subgenus from the many dramaturgical and spectacular manifestations, I will deal with the axial element of a narrative structure, be it dramatic scenario or an actual play. I refer to the attempt to define, adapted to our cases, the key character around which gravitates the whole constellation of textual, visual signs, etc. If we admit that we can distinguish the dramaturgy of all time that contains, with or without evidence, the sacramental theme, then we can stop on a special type of hero, namely the mythological one.*
Keywords: *hero specificity, sacramental, new television theatre, mythology.*

În acord cu tema mea de cercetare ce vizează doar teatrul de televiziune de inspirație sacramentală, nişă pe care am denumit-o „noul teatru de televiziune" din rațiuni practice întru departajarea acestui subgen față de multiplele manifestări dramaturgice şi spectacologice, mă voi ocupa de elementul axial al unei structuri narative fie scenariu dramatic, fie piesă de teatru propriu-zisă. Mă refer la încercarea de a defini, adaptat cazurilor noastre personajul-cheie în jurul căruia gravitează întreaga constelație de semne textuale, vizuale, etc. Dacă admitem că putem decela întreaga dramaturgie din toate timpurile ce conține, cu evidență sau disimulat, tematica sacramentală atunci ne putem opri asupra unui tip special de erou şi anume cel **mitologic**.

Aşadar hrana esențială a tipologiei dramatice de care mă ocup este mitul; de fapt, ce altceva decât o poveste arhetipală recognoscibilă prin sinele fiecăruia, dar mai ales datorită inconştientului colectiv. Miturile sunt relatările unor întâlniri arhetipale, metafore pentru manifestările arhetipale, consideră C.G. Jung. Desigur că istoria religiilor este plină de aceste metafore cu un înalt conținut simbolic pentru diversele culturi generatoare. Dar omul

modern continuă să creeze mituri, el punând în scenă drame ancestrale, bazate pe teme arhetipale, putându-se astfel elibera, prin conştientizare, de puterea lor compulsională. Aşadar tematica noului teatru de televiziune ce diferă de modalităţile teatrului scenic printr-un limbaj tehnic, dar şi artistic, oarecum mai sofisticat, se poate extinde de la „difuzarea" desigur reinterpretată a unor mituri poetice arhaice, să zicem de la o primă saga, cum este *Epopeea lui Ghilgameş,* un poem epic din Mesopotamia antică aparţinând culturii sumero-babiloniene care este cea mai veche scriere literară păstrată a umanităţii, datând de la începutul mileniului al III-lea î.Hr. S-a păstrat, lacunar, pe 12 tăbliţe de lut, în biblioteca regelui asirian Assurbanipal de la Ninive şi povesteşte faptele eroice ale lui Ghilgameş, legendarul rege al cetăţii Uruk. De aici şi până la mitologia poetică a disperării din piesele lui Cehov sau Samuel Beckett – care nu sunt nimic altceva decât mitografii contemporane, moderne ce discută arhetipuri imemoriale sub forma unor versiuni recognoscibile a problematicilor umane mai noi, toate nefiind diferite substanţial.

Omul nu a scăpat de dilemele sale majore de pe vremea scrierii cuneiforme – chiar şi mai devreme – până la grafia digitală. Aceleaşi obsesii legate de sensul vieţii, marile chestiuni metafizice ce doresc luminarea vieţii de apoi, fac disputa filozofilor, clericilor, dar şi a artiştilor.

Aş propune un singur exemplu ce compară doi poli literari, opere emblematice, sub un arc temporal de aproape 5000 de ani:

Frica de moarte a eroului Ghilgameş este comparabilă cu spaima şi oroarea de finitudinea din parabola morţii lui Berenger I din *Regele moare* de Eugen Ionesco, un soi de om-zeu (ca şi Ghilgameş) absurd care a creat lumea, dar nu se poate sustrage propriei apocalipse.

Noul teatru de televiziune este nou pentru că îşi doreşte să devină o nişă ce va profita de posibilităţile uriaşe ale mediei audiovizuale, dar nu pentru a oferi acel tipic enterteinment facil cu care ne-a obişnuit şi, câteodată, relaxat, ci pentru că va supune atenţiei raţionale, emoţionale acele mituri-poveşti-adevăruri care conţin istorii arhetipale ce caracterizează profund neliniştile umane şi apropie omul modern de (un soi de) credinţă, certitudini teologice dădătoare de speranţă, încredere şi iubire. Contemplarea acestui tip de teatru ce traduce democratic, fie şi populist – este nenorocirea, dar şi calitatea mediei – a miturilor fondatoare mereu reinterpretate, dincolo de canoane şi dogme spre acel tip de nou catharsis considerat de mine astăzi o meta-mântuire.

Aşadar sacrul din cultură, artă şi civilizaţie, dar mai ales din religii, poate pătrunde în casele noastre prin modesta fereastră a televizorului ce în momentele de graţie la care mă refer poate concura cu peisajul, portretul icoanei dovedit duhovniceşte ca o fereastră spre cer.

Ceea ce spun nu este o blasfemie, ci o propunere, esența lucrării mele, de a transforma banalul şi intoxicantul chenar al televizorului într-o **icoană, un obiect transmițător de sacralitate**.

Măcar din când în când. Astfel putem contribui la asanarea răului, indiferenței, disperării, ateismului calp al lumii noastre. Icoana nu converteşte, ea priveşte şi este privită şi admirată de credincios, ca şi de ateu. Icoana iartă pe amândoi şi fiecare vede în ea diferite tipuri de măiestrie: sacramentală, artistică, mânuitoare. Aşadar pledoaria mea pentru televizorul ce râvneşte să devină iconic în profunzime nu este căutare de prozeliți şi îndemn sforăitor către anume credință, ci prilej de revelare, de iluminare adresată omului comun, obosit şi însingurat, rătăcit în acel demn de compasiune ateism a cărui cauză majoră este trăirea lipsei de sens, de iubire şi a unei imense spaime de moarte, certitudinea precum un handicap imens, a sfârşitului iremediabil, veşnic, lipsa greu de suportat a transcendenței. Acest handicap au dorit să-l umple toate miturile umanității, de la zorile apariției sale probabil până la Apocalipsă. Icoana, pentru credincios devine atingere sacră, ea te ia de mână şi te duce din Univers în Univers către o pronie divină ce ți se revelează încet şi subtil şi care măcar poate pune pe gânduri pe necredincios sau poate determina o chestionare mai atentă a celor comod instalați în brațele deja depăşitului darwinism, a celor care nu văd în Creația a cărei coroană suntem totuşi decât evoluția maimuțoiului Dexter ce ne priveşte trist din arena circului sau a grădinii zoologice unde zace de milioane de ani, cum zburăm în Cosmos sau dăltuim Pieta, Monalise, Simfonii, opere mântuitoare. În centrul Icoanei este Christos sau Maica Fecioară cu pruncul divin în brațe ori un Sfânt ce te priveşte scrutător. Adică, în ferecătura, bogată sau modestă, veche sau nouă, există un Erou. Un erou sacru. Vizibil, închipuit după stricte canoane. Eroul despre care doresc să vorbesc este asemănător cu cel ce ne priveşte din această fereastră spre cer, miracole ale ortodoxiei noi şi străvechi.

Jung spune undeva: „Eroul este o ființă de tranziție, o personalitate harismatică, o forță energetică supranaturală, de sorginte aproape divină. El reprezintă voința căutării totalității, sensului, este axa eu-sine personificată. Deține abilitatea de a rezista la tensiunea înspăimântătoare a contrariilor, mereu conține ceva de sorginte divină în el."[1]

Această tipologie harismatică a Sfântului reprezentat iconografic este pentru mine punctul de plecare în descrierea Eroului specific noului teatru de televiziune, cel de sorginte sacramentală, vastă. Revin de aceea la semnificația, fie şi dogmatică, a Icoanei:

Cea mai frumoasa definiție pentru icoană este această metaforă: *fereastră spre cer*.

O definiție cu adevărat inspirată.

Elementul comun al tuturor icoanelor este sfințenia persoanelor reprezentate în ele. Tocmai de aceea icoana are această calitate: de a ne facilita legătura cu Dumnezeu şi cu Sfinții Săi.

[1] Andrew Samuels, Bani Shroter, Fred Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Ed. Herald, 2014

Ființă umană, grație dimensiunii sale spirituale, e însetată de Dumnezeu. Aşa se face că omul e într-o continuă căutare. Câtă vreme el caută numai lucruri materiale, e nemulțumit şi e mereu însetat. Îşi doreşte cu ardoare un lucru, îl obține (cu mai mult sau cu mai puțin efort) şi, inevitabil, după un timp relativ scurt, vrea altceva, altul devine obiectul dorinței sale ardente. Îl obține şi pe acela, dar nici aşa el nu-i mulțumit şi rămâne într-o înfrigurată căutare a „ceva" nou. De la o vreme, omul simte un gust amar, un soi de dezamăgire amestecată cu o lehamite ce nu poate fi vindecată şi care îl duce încet într-o stare de deprimare fără un motiv aparent. Motivul însă există şi el este cât se poate de întemeiat: în realitate, nu lucruri caută omul, de aceea se plictiseşte de ele imediat; nici oamenii nu reprezintă termenul final al căutărilor sale: oricât de speciali ar fi ei, nu-l împlinesc până la desăvârşire, mai încape întotdeauna în inimă lui Cineva şi locul acela e perceput ca un gol ființal câtă vreme el nu e umplut cu Cel Care Singur îl poate umple, cu Dumnezeu. Omul e făcut după chipul lui Dumnezeu (nu fizic, ci ca trăsături spirituale) şi el tânjeşte după Creatorul său. Agoniseşte în jurul său lucruri şi oameni, dar faptul că rămâne mereu însetat de ceva sau de cineva nou – este dovada că altceva caută inima sa. Mai corect spus: pe Altcineva! Numai Dumnezeu poate să umple inima omului, aşa încât omul să se simtă cu adevărat împlinit. Dumnezeu Care, Fiind prin excelență Persoană Absolută (Treimea Personală Absolută), este Cel Care este din totdeauna Acelaşi şi veşnic Nou. Noutatea Sa vine pentru om din aceea că el înaintează la nesfârşit în cunoaşterea şi în comuniunea cu Dumnezeu şi niciodată nu ajunge la capăt, ci aprofundează această comuniune-cunoaştere la nesfârşit. Astfel, numai când omul Îl află pe Dumnezeu, înțelege sensul adevărat al căutărilor sale.

Icoana înlesneşte accesul nostru spre Dumnezeu şi spre toate persoanele sfinte pe care le reprezintă. Ca ortodocşi, noi nu ne rugăm bucății de materie care este suportul pe care e zugrăvit chipul sfânt, ci ne rugăm Sfântului însuşi care este pictat pe suportul respectiv. Aşa cum atunci când privim fotografia unui om drag, nu o confundăm cu omul în cauză, ci ea reprezintă doar un pod de acces către persoana respectivă şi un mijloc de aducere-aminte. Icoana este un mijloc de aducere-aminte şi de comunicare cu Persoana sfântă cu care vorbim în rugăciunile noastre. Şi, dacă nu aruncăm la gunoi fotografia unui om drag, pentru respectul şi pentru dragostea ce i le purtăm omului din fotografie, cu atât mai mult păstrăm cu evlavie „fotografia" unei persoane sfinte.

Icoana este o fereastră spre cer, pentru că rugându-mă Persoanei sfinte care este zugrăvită în icoană, Persoana respectivă se apropie de mine, îmi ascultă păsul şi mă ajută să ies din impas; în acelaşi timp, eu, cel care mă rog, particip nevăzut cu toată ființă mea la sfințenia Persoanei respective, mă împărtăşesc de ea după măsura mea, mă umplu, adică, de sfințenie pe cât pot să încap. Este o comuniune care mă ajută în desăvârşirea mea şi mă apropie şi ea pas cu pas de asemănarea cu Dumnezeu, spre care asemănare sunt chemat şi spre care tind în virtutea chipului divin pe care îl port în mine prin creație. Poate că această

mărturie poate părea prea personală şi debitoare unei rigori dogmatice ortodoxe şi mai puțin inspirată de scientismul necesar unei cercetări doctorale. Dar acest tip de analiză este substanțial lucrării mele şi mi-l asum. Militantismul meu, uneori patetic, nu doreşte altceva decât să transforme obiectul reificant al televizorului într-un prilej de înălțare spirituală desigur pentru cel ce acceptă acest tip de mesaj şi este liber să comute pe orice canal îl distrează sau interesează. Mă străduiesc doar ca, în multiplul galantar al multiplelor oferte, să mai aduc una: cea a Sacrului, a unor expresii, repovestiri, reconfigurări ale marilor epopee religioase ale omenirii spre contemplare şi nu prozeletism mistic. Oferta este pentru toți, căci aşa-zisul ambalaj artistic este consimțit de orice om sensibil indiferent de relația sa cu Dumnezeu. Un film, un spectacol de teatru bine făcute nu te dresează, ci te emoționează, te pun pe gânduri, încearcă să te înalțe cathartic.

Aşadar, Eroul din structurile dramatice de care mă ocup este asemănător zugrăvelii iconice a Sfinților. Este un personaj care îți mijloceşte legătura cu marele Unu. Cu Dumnezeu, Iahve, Alah, Budha, Mohamed sau cu aceea entitate în care crezi într-o logică carteziană sau nu crezi deloc – conform acestei majore libertăți pe care însuşi Creatorul ne-a dăruit-o!

El este un conductor, călăuză către o lume a semnificațiilor, adică o nouă fereastră spre Cer şi specific că, pentru fiecare, Cerul poate avea orice culoare şi înfățişare de la curcubeul biblic la întunecarea prevenitoare a potopului ori compoziției chimice întrevăzute de omul rațional, eliberat, cum crede el, de servituți mistice ori transcedentale, omul fericit că este apogeul maimuței şi nu parte a unui tainic Spirit Universal.

L-aş numi Eroul mitologic. Poate părea tautologic, căci termenii se confundă istoric şi semnificativ. Este Eroul care ne oglindeşte destinele conform unor arhetipuri şi ne leagă între noi formal şi spiritual de-a lungul întregii noastre evoluții. El poate fi Ghilgameş, poate fi orice personaj biblic sau al Coranului, ori zeu al Culturilor Orientale, poate fi un personaj scripturistic al Noului Testament, dar şi al odiseelor greco-romane, cât şi marile personaje shakespeariene, ibseniene ori cele cehoviene până la cele manifest religioase din teatrul lui Paul Claudel, Lucian Blaga sau Valeriu Anania. Eroul este proiecția noastră universală, prin el învingem sau pierdem, trăim sau murim, dar mereu avem ceva de învățat prin călătoria alături de el, poate fi emblematicul şi ritualicul Charlot până la Călăuza, Stalker-ul lui Andrei Tarkovski.

Specificul acestui tip de erou este că face parte dintr-un aranjament iconic, are o construcție aproape canonică, descrisă foarte bine de noile cercetări ale structurilor narativ dramatice de tipul celor substanțial profunde ale domnului prof. univ. dr. Radu Nicoară ce descoperă pe drept că evoluția Eroului este de fapt o structură ancestrală, arhaică şi arhetipală cu puține abateri de la un caz la altul. Acest prototip eroic sugerat de întreaga critică neostructuralistă este şi lumina prin care descopăr specificitatea eroului de teatru de televiziune, un erou mitologic care prin tocmai această calitate a sa mitică devine repede recognoscibil şi purtător de semnificații profunde pentru trezirea emoțională, empatică, a

oricărei forme de audienţă. Intuiţia dlui Nicoară este preţioasă pentru demonstraţiile mele. Dânsul argumentează neschimbarea structurilor narative timp de milenii şi introduce arta filmului în galeria marilor opere mitologice începând cu mitografia cuneiformă a lui Ghilgameş.

Epopeea babiloniană postează un întreg viitor narativ şi m-ar interesa să fac o adaptare pentru televiziune a acestei poveşti infrabiblice, căzută nedrept în uitare, dar simptomatică în operele excepţionale ale secolului XX, de tipul *Andrei Rubliov* a lui Andrei Tarkovski, *Alien* de Ridley Scott, *Blowup*-ul lui Antonioni sau *Farmecul discret al burgheziei* datorat lui Bunuel.

Astfel, descoperim că drumul de la aventurile lui Ghilgameş la cele ale lui Thomas, fotograful disperat din *Blowup,* nu este chiar atât de multimilenar şi că marile poveşti ale umanităţii devin sacre prin unificarea noastră spirituală, prin faptul că devin arhetipale şi ne sunt criterii apriorice, un continent inconştient colectiv prin care comunicăm prin secole şi culturi, iar religiile împărţite sunt de fapt o unică istorie universală ce laudă acelaşi Dumnezeu – prototipul supremului Erou, parte din care suntem, ne tragem. Pentru unii da, pentru alţii nu!

Dar ce altceva să înţelegem decât că Eroul mitologic – sursa primă de inspiraţie a noului teatru de televiziune de inspiraţie sacramentală este un personaj canonic, reprodus cu evidenţă de credinţă şi icoană (după mine semn al oricărei opere artistice şi nu numai), fie şi de totemuri, ca şi de orice basm şi toate operele artistice, iconografice, „producţiile" diferitelor religii sunt, datorită eroului unificator, dezvoltări ale unui izvor unic, fluviul apoi oceanul, apoi Universul pornit cândva de la strigătul tainic, reverberat de toată arta şi religiile lumii: „Să fie Lumină ! Şi a fost Lumină."

Eroul revendicat de un teatru de inspiraţie sacramentală ce poate, prin avântul tehnologic al televiziunii, să poposească alături de noi în casa noastră este cel ce face parte din această pleiadă unică, dincolo de timpuri şi care şi-a schimbat mereu măştile spre a ne însoţi într-un prezent continuu. De ce să nu deschidem această fereastră spre Cer, spre Dumnezeu sau Infinit dacă cineva cu modestie şi încrâncenată ambiţie doreşte să transforme dimensiunea electrocasnică a televizorului într-o icoană ce ne conţine şi Îl conţine.

Eroul noului teatru de televiziune are posibilitatea şi blândeţea conferită de noi spre a ne purta de mână către origini, gură de apă vie de care avem atâta nevoie!

Referinţe bibliografice:

1. Eliade, Mircea, *Tratat de istoria religiilor*, Editura Humanitas, Buc., 2013
2. Evseev, Ivan, *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*, ed. Amarcord, Buc., 1994
3. Jung, C.G., *Arhetipurile şi inconştientul colectiv*, Editura Trei, Buc., 2014
4. Jung, C.G., *Psihologia Religiei Vestice şi Estice*, Editura Trei, Buc., 2010

5. Samuels, Andrew şi Bani Shroter, Fred Plaut, *Dicționar critic al psihologiei analitice jungiene*, Ed. Herald, 2014

Dominic Dembinski *este regizor şi producător de teatru, film şi televiziune. De-a lungul carierei sale a montat peste 30 de spectacole pe scenele țării şi numeroase filme, emisiuni şi spectacole de televiziune. Activitatea sa profesională include funcția de regizor artistic la Teatrul de Stat din Constanța, la Teatrul „C.I. Nottara", în prezent fiind regizor artistic şi producător la Casa de Producție a Societății Române de Televiziune şi membru activ a două importante asociații de breaslă – UNITER şi UCIN.*

Este absolvent al IATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, secția Regie şi al unui stagiu excepțional la „The Lee Strasberg Theater Institute" din New York. Din 2015 este doctorand la UNATC „I.L. Caragiale", cercetările sale urmând a fi finalizate prin lucrarea de doctorat cu tema „Teatrul de televiziune şi Sacrul".

În cadrul UNATC susține, în calitate de profesor asociat la Departamentul de Studii Teatrale, cursul „Inițiere în universul teatrului de televiziune". A elaborat numeroase articole de specialitate pentru reviste şi secțiuni de profil precum: Teatrul, România Literară, Korunk, Secolul XX, Teatrul Azi.

Dominic Dembinski *is a theatre, film and television director and producer. Over the course of his career, he has staged over 30 shows on the country's scenes and numerous films, performances and TV performances. His professional activity includes the position of artistic director at the Constanta State Theatre, at the „C.I. Nottara" Theatre, currently being an artistic director and producer at the Production House of the Romanian Television Society and an active member of two important guild associations - UNITER and UCIN.*

He is a graduate of IATC „I.L. Caragiale" Bucharest, Department of Directing and an exceptional stage at The Lee Strasberg Theater Institute in New York. From 2015 he is a PhD student at UNATC „I.L. Caragiale", his research soon to be finalized through his doctoral thesis „Television Theatre and the Sacred".

At UNATC, as Adjunct Professor at the Department of Theatre Studies, he is teaching the „Introduction in the Universe of Television Theatre" course. He has written numerous specialized articles for magazines and sections such as: Teatrul, România Literară, Korunk, Secolul XX, Teatrul Azi.

DE LA RITUAL LA SPECTACOL

Raluca Rusu Diță
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
ralucasilumea@gmail.com

Abstract: *The theatrical act was born out of man's need to communicate with the Divinity. We realize, therefore, that man's thinking is based on a vision necessarily involving His existence, theatre being a manifestation by which man tried to attain this; and although its original intention does not refer to the „profane" dimension of existence, the birth of the theatre performance is, in this dialogue, an important step in the process of desacralization.*
Keywords: *ritual, performance, sacred, profane.*

„…Arta pură este determinată de ideea purului." ***Petre Tuțea***

Potrivit Dicționarului explicativ al Limbii Romane cuvântul „sacru" înseamnă:
1. Cu caracter religios; privitor la religie, care aparține religiei. *sfânt.
2. Fig. Care inspira sentimente de venerație; scump – Din lat. *sacer*, *-cra*. it. *sacro*[1]

Aceeaşi sursă defineşte termenul de „profan" drept un adjectiv ce îl desemnează pe cel:
1. Care este ignorant într-un domeniu anume; neştiutor, nepriceput, ageamiu.
2. Care nu ține de religie, care nu reprezintă sau nu exprimă un punct de vedere religios; laic 3. Care nu respectă lucrurile considerate sacre; necredincios – Din fr. *profane*, lat. *profanus*[2]

Pe un anumit palier al înțelesurilor, aceste cuvinte denumesc cei doi termeni ai unei antagonii definitorii pentru condiția umană.

„Sacrul şi profanul sunt două modalități de a fi în lume, două situații existențiale asumate de către om de-a lungul istoriei sale. Aceste moduri de a fi în Lume nu reprezintă

[1] *DEX*, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, Buc., 1975, p. 823
[2] Ibidem, p. 749

interes doar pentru istoria religiilor sau pentru sociologie, nu fac doar obiectul unor studii istorice, sociologice, etnologice. De fapt, cele două moduri de a fi, sacrul şi profanul, sunt determinate de diferitele poziții pe care Omul le-a cucerit în Cosmos."[3]

„(…) este greu să ne imaginăm cum ar putea funcționa spiritul uman fără a avea convingerea că ceva ireductibil real există în lume; şi este cu neputință să ne închipuim cum ar putea să apară conştiința, fără a conferi o semnificație impulsiunilor şi experiențelor omului. Conştiința unei lumi reale şi semnificative este strâns legată de descoperirea sacrului. Prin experiența sacrului, spiritul uman a sesizat diferența între ceea ce se revela ca fiind real, puternic, bogat şi semnificativ şi ceea ce este lipsit de aceste calități, adică curgerea haotică şi periculoasă a lucrurilor, aparițiile şi disparițiile lor fortuite şi vide de sens (*La Nostalgie des Origines*, 1969, pp. 7 sq).

Pe scurt, „sacrul", Divinul este un element în structura conştiinței şi nu un stadiu în istoria acestei conştiințe. La nivelurile cele mai arhaice ale culturii, a trăi ca ființa umană este în sine „un act religios", căci alimentația viața sexuală şi munca au o valoare sacramentală. Altfel spus, a fi sau mai degrabă a deveni om înseamnă a fi „religios"[4]

Teatrul ca şi „dublu" al vieții, s-a structurat la rândul său în funcție de aceste două atitudini existențiale. **În istoria teatrului se pot detecta aceste două filoane: filonul de teatru aşa-numit *sacru* şi filonul de teatru aşa-numit *păgân*.**

Tot în cartea sa, *Sacrul şi Profanul*, Eliade mai precizează că:

„(…) lumea profană în totalitate, Cosmosul total desacralizat este o descoperire recentă a minții omeneşti. (…) Desacralizarea este proprie experienței totale a omului nereligios al societăților moderne, căruia îi este prin urmare din ce în ce mai greu să regăsească dimensiunile existențiale ale omului religios al societăților arhaice."[5]

Deducem prin prisma acestei constatări a lui Mircea Eliade că, şi în ceea ce priveşte manifestarea teatrală, cea de tip „profan" şi-a făcut simțită prezența din ce în ce mai accentuat în epocile moderne, fapt care a dus la înlocuirea aproape totală a teatrului de tip „sacru", propriu perioadelor de început.

Ce înseamnă însă teatrul „sacru"? Potrivit definițiilor după care ne orientăm, teatru *sacru* ar înseamna un teatru **cu caracter religios**.

Din lipsă de informații mai clare, nu putem spune dacă au existat manifestări de acest gen încă din perioadele de primitivism. S-au descoperit urme arheologice ale unor gesturi „ieşite din comun" (venite dintr-o nevoie diferită de cea cotidiană) bănuite ca făcând parte din diverse ritualuri şi cărora acelaşi Mircea Eliade în studiul său despre *Istoria*

[3] Mircea Eliade, *Sacrul şi Profanul*, Ed. Humanitas, Buc., 1995, p. 16
[4] Mircea Eliade, *Istoria credințelor şi a ideilor religioase*, IX, Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, Buc., 1981
[5] Mircea Eliade, *Sacrul şi Profanul*, Ed. Humanitas, Buc., 1995, p. 15

Religiilor şi a Credinţelor Religioase, datorită „opacităţii semantice" a „documentelor" cu greu le poate descifra înţelesul exact, dar le atribuie sigur o „intenţionalitate religioasă".[6]

Numeroşi istorici ai fenomenului teatral au găsit în aceste manifestări, elemente care astăzi sunt considerate specifice artei pe care o studiază şi, deşi e greu de făcut observaţii precise despre acel timp cufundat în negurile istoriei, putem sesiza că, având încă de la început conştiinţa existenţei Divinităţii, Omul a căutat mereu comunicarea cu ea.

Relaţia cu Divinitatea implică un salt în necunoscut pe care omul de-a lungul timpului, dacă l-a făcut, l-a făcut fie prin revelaţie, fie prin imaginaţie. Deşi par două abordări apropiate, ele sunt de fapt antagonice: prima implica smerirea omului, acceptarea comunicării „în termenii" divinităţii şi ascultarea lor, cealaltă presupune aplicarea propriei viziuni (limitate) asupra nelimitatului. Din aceste două atitudini s-au născut treptat şi două tipuri de gest cu caracter religios, două feluri de ritualuri: unul revelat şi altul imaginat.

Unele manifestări cu caracter religios ale epocilor primitive, prin caracterul lor copilăresc (tendinţa era de a îngroşa, mări, augmenta cumva la modul concret sau simbolic ceea ce e „vizibil"şi material în speranţa că se poate atinge astfel dimensiunea sacrului), dar şi aleatoriu, sau inconsecvent, trădează o înţelegere limitată a lumii şi, prin asta, şi faptul că sunt doar produsul imaginaţiei omeneşti.

Unii oameni sperau, de exemplu, că, dacă îşi vor vopsi corpul sau anumite părţi ale lui, dacă îl vor unge cu sânge sau cu var sau alte substanţe considerate „sacre", dacă îl vor sfârteca şi îi vor căuta prin măruntaie, dacă îl vor mânca, dacă îl vor împreuna cu alţi oameni până la epuizare, sau cu animale, la modul concret sau simbolic, dacă îl vor omorî şi oferi drept „ofrandă", dacă îl vor zbuciuma până la transă şi îl vor narcotiza, vor „ajunge" la această dimensiune a „sacrului". Sau unele credinţe îşi puneau nădejdea într-o lance sau în alte arme, sperând ca acestea vor purta fiinţa umană „dincolo", pentru că ele „au putere" să aducă hrana, să omoare, etc. sau în vreun animal, tot din considerent de putere. Sau... Divinitatea era localizată în pietre, în copaci, în hrană, în animale, în morţi, în ploaie, în fulger sau în tunet sau în vise, în închipuiri, de unde ieşeau fel de fel de creaturi cu trăsături antropomorfe amestecate cu trăsături zoomorfe.

Dar până şi manifestări ritualice de tipul celor pomenite mai sus, indică prezenţa conştiinţei faptului că pentru a stabili comunicarea cu Divinitatea, nivelul de înţelegere, de trăire şi de manifestare trebuie adecvat la nivelul fiinţial, sacru, al Divinităţii şi că, de fapt, în forma actuală, omul nu este şi nu îşi este suficient, ca şi nivel de Fiinţare.

Gestul creştin ortodox de comunicare cu Divinitatea este *Rugăciunea* (rugămintea către Dumnezeu ca El să îţi dea puterea şi harul lui şi aşteptarea unui răspuns care va fi dat „după voia Lui"). Aceasta chemare se bazează pe conştientizarea neputinţei şi limitelor

[6] Ibidem vol I, p. 1-58

omeneşti de înțelegere şi înfăptuire, cât şi pe cunoaşterea faptului că Divinitatea nu este ceva impersonal şi utopic, ci o Persoană careia i te poți adresa.

„Dumnezeu nu este substanța, fie că este vorba de substanță ca atare sau de una determinată într-un anume fel, astfel încât să fie şi început; nu este nici potența, fie că este vorba de potența ca atare sau de una determinată într-un anume fel, astfel încât să fie şi finalitate a mişcării substanțiale concepute ca fiindu-i anterioară în potență; însă este entitatea creatoare de substanță şi superioară substanței; tărie creatoare a potenței şi superioară oricărei potențe; condiția eficacității şi nesfârşirii oricărui act. Şi, pentru a spune pe scurt, «Dumnezeu este» creator al oricărei substanțe, potențe şi act, al începutului, mijlocului şi sfârşitului."[7]

Rugăciunea ortodoxă este un gest cu precădere interior care exclude dramatismul sau spectaculosul. Ea exclude şi imaginarea Dumnezeirii în vreun fel, din înțelegerea faptului că orice proiecție mentală asupra ei este minciună. Omul ar vorbi despre ceva ce nu cunoaşte, dar îşi închipuie că poate epuiza cu propria rațiune sau simțire, formulând un „adevăr" valabil pentru toata creația. Rugăciunea este un act de mare sinceritate, de încredere față de Dumnezeu, de deschidere şi de vulnerabilitate, de centrare, de adunare a resurselor interioare, de renunțare la orice mască. Ea exclude „dedublarea". Ea exclude detaşarea sau publicul. Ea exclude „spectacolul".

„Rugăciunea este cuvânt; cuvântul este energia prin care Dumnezeu a făcut lucrurile, cerul şi pământul. Cuvântul este taina mare (…). În sens adânc cuvântul nu este doar informație, ci comuniune. Cum putem să repetăm aceeaşi liturghie (unii preoți zilnic) şi să nu ne plictisim? Cum ne acuză unii că este ca şi cum am vedea aceeaşi piesa de teatru în aceeaşi zi? Fiindcă Liturghia e cuvânt viu, nu spectacol. Şi cuvântul înnoieşte şi se înnoieşte în om. E cuvânt viu pentru că este energie dumnezeiască. Chiar la nivelul omului există energia comuniunii. De exemplu, cum am mai amintit, în lucrul cel mai obişnuit al lumii noastre când doi îndrăgostiți îşi spun: «Te iubesc», ar putea unul să răspundă : «Ştiu că mi-ai mai spus-o de 20 de ori deja.» Aceasta nu este informație, este comuniune. (…) Cuvântul însă creşte mult mai mult în rugăciune (…) Biserica este cultura fără egal în istorie şi ne-a dat cuvinte de comuniune cu Însuşi cel fără de început Care, smerit, se pogoară la mintea noastră, ca să înalțe mintea noastră la mintea Lui cea fără de început.

Rugăciunea este cuvânt de comuniune la care trebuie să fim cu mare atenție. Este Cuvânt pe care nu trebuie să-l pierdem (…) Căci fiecare cuvânt este mărgăritar de preț, cum pământul şi cerul nu au."[8]

„Setea" de „absolut", această nevoie greu definibilă pe care omul o simte, deşi este motorul tuturor căutărilor sale, nu implică în mod necesar şi înțelegerea a ceea ce omul

[7] Sf. Maxim Mărturisitorul, *Capete Gnostice*, 1.4. p. 18

[8] Părintele Rafail Noica, *Celălalt Noica* - mărturii ale monahului Rafail, însoțite de câteva cuvinte de folos ale părintelui Symeon, ediție îngrijită de Pr. Eugen Drăgoi şi Pr. Ninel Țugui, Ed. Anastasia, Buc., 1994, p. 45-49

caută. Ca dovadă, numeroasele confuzii pe care le facem, absolutizând unul sau altul din aspectele vieţuirii pământeşti şi a durerilor care ne vin din această trăire, dimensiunea „absolută" a existenţei, deplinătatea, fiind atributul Sfintei Treimi şi nu al omului.

Fiind o creaţie şi mai mult decât atât, o creaţie în stare de cădere, Omul nu–şi poate satisface această „sete"decât dacă este în permanentă legătura cu „absolutul", cu Creatorul său. În măsura în care suntem în relaţie cu Dumnezeirea şi ne-am unit cu ea, se întâmplă acest transfer, această ridicare din cădere, aceasta transfigurare în dumnezeiesc. Este un dar al iubirii ei pentru noi şi este urmarea iubirii noastre pentru ea. Este un rezultat al comuniunii, al vieţuirii împreună cu Dumnezeu.

Omul a fost dintotdeuna ispitit să se pună singur, fără ajutorul lui Dumnezeu, într-o condiţie „sacră"sau să creadă că poate face asta.

Deşi, dacă omul admite condiţia unei dimensiuni „sacre", „absolute", „imuabile" a vieţii (şi o admite de vreme ce, în diferite moduri, o caută şi o vrea), el admite existenţa unei condiţii care o depăşeşte pe cea biologică, palpabilă şi care o înglobează, o transcede, o explică pe aceasta şi pe care nu o cunoaşte (pentru că o caută).

Dacă nu acceptă că viaţa este doar un proces biologic orb, deci haotic şi relativ, care curge la întâmplare până când se epuizează şi se stinge în moarte, Omul admite că există un Sens al tuturor lucrurilor (inclusiv al celor ce erau aici dinainte de venirea lui pe lume şi a celor ce vor fi, după ce el nu va mai fi aici).

Faptul că trăim într-un Cosmos şi nu într-un Haos, asta implică o direcţie, „o orientare", iar „orientarea" nu se poate instala în absenţa unui „punct fix"[9], spune Mircea Eliade în *Sacrul şi Profan*ul. O „orientare" implică însă o intenţie, un gând, adică o Persoană.

Dacă există „sens", există şi Divinitatea care ne-a creat. Dacă nu există „sens", trăim o realitate în care ne naştem ca să murim şi nimic nu înseamnă nimic pentru că oricum va fi desfiinţat de moarte. Nu există „Bine" sau „Rău" universal valabil, pentru ca asta ar implica o direcţie universal valabilă, un „punct de vedere" universal valabil, deci, la o adică, nu putem invoca niciun fel de justiţie, niciun fel de reglementare, regulă sau lege pentru că ea ar intra imediat în conflict cu o alta care vede lucrurile altfel şi e la fel de îndreptăţită. Iar, dacă nu contează nimic din ce facem, din niciun punct de vedere, totul fiind de fapt nici bine, nici rău, doar haotic, relativ şi efemer, investim zilnic în milioane de lucruri care nu au niciun sens, niciun rost, cu o imensă cantitate de energie. Suntem doar o imensă risipă…

Pe de altă parte, chiar dacă admitem, chiar dacă nu admitem că Dumnezeu ne-a creat, ideea de a accede la o condiţie „sacră", fără El, fie neascultându-L, fie excluzându-L, generează diverse non-sensuri.

Neascultarea Lui este non-sens pentru ca El însuşi este „sacralitatea" la care vrem să accedem şi tot El este Cel care ne-a dat această posibilitate şi ne cheamă spre ea.

[9] Mircea Eliade, *Sacrul si profanul*, Op. cit., p. 21-23

Excluderea Lui presupune credința în existența a „ceva Sacru".

Dacă această dimensiune sacră este „ceva" ce Omul nu conține, este „ceva" la care omul trebuie să acceadă, Omul admite de fapt prin asta existența unui „divin impersonal", adică a unei utopii, despre care nu cunoaşte nimic şi spre care merge de unul singur, deşi nu ştie încotro se îndreaptă pentru că nu are niciun reper care să-l îndrume, altul decât propria imaginație.

Iar dacă „sacrul" ar fi „ceva" ce omul conține într-o manieră „inconştientă", „ceva" „uitat" din pricina pervertirii la care l-a supus civilizația şi pe care trebuie doar să-l redescopere şi să-l „acceseze", atunci înseamnă că Omul deține puterea şi înțelegerea; dacă tot ceea ce Omul este, nu i-a fost dat de către Cineva, Omul însuşi este Sursa deci „s-a autocreat". După cum se poate şi „reautoîndumnezei". Dar, dacă omul însuşi ar fi „sursa", de unde limitările? De ce moartea?

Tot Părintele Rafail Noica, spune:

„(…) Am găsit în toate religiile, în natura şi filosofia lor, tendințe către Ortodoxie. Bineînțeles că se poate afirma de către unii că toți au adevărul. Da, toți au adevărul, dar fragmente de adevăr. Însă unul este adevărul deplin şi toate celelalte sunt doar încercări ale omului, minunate câteodată în adâncimea lor. Minunate în ce fel? Mă minunez cât de departe poate merge omul în intuiția lui fără Hristos, dar mă minunez şi de faptul că nu ajunge niciodată la primirea adevărului fără Hristos.

În absolut, sunt numai două lucruri tranşante care se exclud: adevărul şi rătăcirea."[10]

Fie pentru că nu a cerut ajutorul dumnezeiesc, fie pentru că nu a crezut în Adevărul revelat de Dumnezeu, omul a fost dintotdeuna ispitit să înfăptuiescă tot felul de gesturi (unele cu caracter religios declarat, altele chiar gesturi şi acțiuni din viața cotidiană) pentru a ajunge „pe cont propriu" la „sacralitate". Prin înfăptuirea acestor gesturi, ființa umană îşi asumă de una singură o condiție de putere, deşi neputințele sale o contrazic în permanență.

Aşa încât, în loc ca omul, cu ajutorul lui Dumnezeu, să îşi intre în posesie, să se „centreze"şi să se înalțe din interiorul condiției sale, el se descentrează, iese în afara propriei condiții, se „dedublează" şi joacă un „rol", joacă „divinul" acela pe care şi-l imaginează.

În ceea ce priveşte tipul de ritual religios, generat de o astfel de gândire, el nu presupune chemarea lui Dumnezeu şi aşteptarea răspunsului Său, fără a face nicio proiecție asupra acestuia, ci imaginarea manifestării Lui şi chiar şi o „ilustrare" a acesteia. Din acest punct de vedere ritualul capată caracter de spectacol.

Dacă putem folosi aceşti termeni, înseamnă că am intrat deja pe teritoriul manifestării teatrale, o manifestare teatrală „cu caracter religios", dar o manifestare teatrală.

Putem spune deci că spectacolul de teatru a fost generat de ritualul religios desacralizat, produs al imaginației, cu care s-a şi confundat la început. Datorită relativității

[10] Ibidem, p. 76-77

„adevărurilor" despre Divinitate care stau în spatele acestor ritualuri, ele permit schimbări radicale ca formă de manifestare şi intenție.

În cadrul culturilor ce s-au succedat până la Antichitatea Greacă, pe parcursul sărbătorilor religioase conforme cu credințele lor din acea perioadă, se vădesc multe elemente ce țin de o gândire de tip teatral şi care erau folosite în scopul „ilustrării" diverselor mituri sau credințe.

Vorbim, de exemplu, de sărbătoarea mesopotamiană care se făcea cu prilejul Anului Nou (aşa numita „zagmuk", adică „începutul anului" în sumeriană) care cuprindeau recitări, procesiuni şi întruchipări ale zeilor sau aşa-numitele „tânguiri anuale ale lui Tammuz," din ziua a 18-a a lunii ce îi purta numele (iunie-iulie) când se credea că tânărul zeu coboară în Infern pentru a urca din nou la suprafață şase luni mai târziu şi pentru care se făceau lângă porțile templului nişte „plângeri" ritualice sau Sărbătoarea lui Min (a cultului regal derivat dintr-o sărbătoare a secerişului) din Egiptul Antic în cadrul căreia Regele, venea însoțit de Regină şi de un Taur Alb, iar Regele secera un snop şi îl oferea în mod simbolic Taurului sau la diversitatea tehnicilor de divinație care se făceau în Babilon, de exemplu, de la mânuirea ritualică a unui obiect de o anumită culoare sau de un anumit metal după care omul se credea sub protecția unui zeu până la sacrificarea unui om şi „citirea" în măruntaiele lui pentru descoperirea viitorului, etc.

Aceste manifestări cu iz teatral, deşi au direcții aleatorii, deocamdată sunt strict subordonate „slujirii" religioase.

Treptat ele vor căpăta independență şi, în locul manifestărilor religioase ce conțin elemente teatrale, ele se vor transforma din ce în ce mai mult în manifestări teatrale în căutarea sacralității.

Înțelegem că actul teatral s-a născut din nevoia omului de a comunica cu Divinitatea. Realizăm aşadar că, la bază, gândirea omului este fundamentată pe o viziune care implică în mod neapărat existența Acesteia, teatrul fiind o manifestare prin care omul a încercat să o atingă; şi deşi intenția sa inițială nu vizeaza dimensiunea „profană" a existenței, naşterea spectacolului de teatru este, în cadrul acestui dialog, un pas important din cadrul procesului de desacralizare.

Referințe bibliografice:

1. Eliade, Mircea, *Sacrul şi Profanul*, Ed. Humanitas, Buc., 1995
2. Eliade, Mircea, *Istoria credințelor şi a ideilor religioase*, IX, Ed. Ştiințifică şi Enciclopedică, Buc., 1981
3. Părintele Rafail Noica, *Celălalt Noica* - mărturii ale monahului Rafail, însoțite de câteva cuvinte de folos ale părintelui Symeon, ediție îngrijită de Pr. Eugen Drăgoi şi Pr. Ninel Țugui, Ed. Anastasia, Buc., 1994
4. Sf. Maxim Mărturisitorul, *Capete Gnostice*, 1.4.

5. xxxx, *DEX*, Editura Academiei Republicii Socialiste Române, Buc., 1975

Raluca Rusu Diță *a absolvit UNATC „I.L. Caragiale", sectia Actorie, clasa prof. univ. dr. Gelu Colceag, promoția 2005. A urmat ulterior cursurile masterului de Actorie şi ale Şcolii Doctorale din cadrul aceleiaşi universități. În perioada 2005-2009 a jucat pe scena Teatrului de Comedie, a Teatrului Foarte Mic, a Teatrului Metropolis, a Teatrului Act şi a Teatrului Arca în piese semnate de regizorii Gelu Colceag, Cristi Juncu, Emanuel Pârvu, Doina Antohi. În prezent este lect. univ. dr. în cadrul facultății de Teatru, predând atât la secția Actorie, cât şi la Masteratul de Art Terapie.*

Raluca Rusu Diță *graduated from UNATC „I.L. Caragiale", Acting Department, the class of professor Gelu Colceag, 2005 promotion. She subsequently attended the courses of the Acting MA and the Doctoral School at the same university. In the period 2005-2009 she played on the stage of the Comedy Theatre, the Very Small Theater, the Metropolis Theatre, the Act Theatre and the Arca Theatre in plays directed by Gelu Colceag, Cristi Juncu, Emanuel Pârvu, Doina Antohi. Currently she teaches at the Acting Department of the Theatre Faculty for the BA Acting classes and the Art Therapy MA.*

MISTICII:
ARTAUD ŞI GROTOWSKI

Raluca Rusu Diță
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
ralucasilumea@gmail.com

Abstract: *The twentieth century, recently completed, was marked, as we all know, by profound desacralization, by a phenomenon of secularization and relativism which often strikes blasphemy. In these times, no doubt seeing the spiritual death in which their peers struggled and the inability to find meaning in life, the theorists of the twentieth-century theatre tried to return to the beginning, wanting to restore the connection between ritual and theatre. Two of them are distinguished through the „mystical" pathos of their searches, related as impulse, different in nuance: Artaud and Grotowski.*
Keywords: *Antonin Artaud, Jerzy Gortowski, mysticism, spirituality, theatre.*

Secolul XX, de curând încheiat, a fost marcat, după cum ştim cu toții, de o profundă desacralizare, de un fenomen de secularizare şi de relativizare ce de multe ori frizează blasfemia. În aceste vremuri, simțind fără îndoială moartea spirituală în care semenii lor se zbat şi neputința de a mai înțelege ceva izbăvitor din viața, teoreticienii teatrului secolului XX au încercat să se întoarcă înspre începuturi, vrând să refacă legătura dintre ritual şi teatru. Doi dintre aceştia se remarcă prin patosul „mistic" al căutărilor lor, înrudite ca şi impuls, diferite ca şi nuanță: Artaud şi Grotowski

Artaud – „cruzimea"

„Dragă Prietene

(…)Cruzimea înainte de toate este lucidă, e ca un soi de cârmă rigidă, supunere în fața necesității. Nu există cruzime fără conştiință, fără un fel de conştiința aplicată. Tocmai această conştiință dă culoare sângelui, nuanța sa crudă, exercitării oricărui act de viață (…)"[1]

„Dragă prietene,

Cruzimea nu este adăugită gândirii mele; ea a fost acolo dintotdeuna: dar trebuia să devin conştient de existența ei. Folosesc cuvântul cruzime cu sensul de poftă de viață, de ordine cosmică şi de necesitate nemiloasă, în sensul gnostic al vârtejului de viață ce înghite tenebrele, în sensul acelei dureri, a necesității ineluctabile în afara căreia, viața nu s-ar putea desfăşura; binele este dorit, e rezultatul unui act, pe când răul e permanent. Când creează, Dumnezeul ascuns ascultă de necesitatea crudă a creației ce i se impune lui însuşi şi nu poate să nu creeze, să nu accepte, deci, în centrul vârtejului voit al binelui un sâmbure de rău din ce în ce mai micşorat şi consumat. Iar teatrul, în înțelesul de creație continuă, de acțiune magică completă se supune acestei necesități. O piesă în care n-ar exista această voință, această poftă oarbă de viață, în stare să treacă peste orice, vizibilă în fiecare gest, în fiecare act şi în fiecare latură transcendentă a acțiunii, ar fi o piesă inutilă şi ratată."[2]

„Dragă prietene,

(…) Efortul e o cruzime, existența prin efort e o cruzime.(...) În flacăra vieții, în pofta de viață, în impusul necugetat spre viață există un fel de răutate inițială: dorința lui Eros este o cruzime din moment ce distruge contingențele; moartea este o cruzime, învierea este cruzime, transfigurarea este cruzime, de vreme ce în toate sensurile şi într-o lume circulară şi închisă nu e loc pentru adevărata moarte, iar ascensiunea este o sfâşiere, spațiul închis se hrăneşte cu vieți şi fiecare viață mai puternică trece prin celelalte, aşadar le înghite într-un masacru ce este o transfigurare şi un bine. În lumea manifestată, metafizic vorbind, răul este legea permanentă, iar binele este un efort şi deja o cruzime adăugată alteia."[3]

Aceste viziuni „cosmogonice" imaginate de Artaud funcționează ca nişte radiografii. Nu neapărat al unei concepții teatrale perfect închegate, cât a unui suflet extrem de zbuciumat, extrem de rănit şi de vulnerabilizat în fața răului. Pentru Artaud, Universul este un spațiu crud, guvernat de legi implacabile, un loc în care, spre disperarea lui, moartea „adevărată" nu este posibilă; un loc în care, o dată ce ai fost chemat la existență, nu se poate „să nu mai exişti"; singurul „modus vivendi" pe care l-a găsit cu această suferință „de a fi", pe care el o crede „în sine" şi frizând absurdul, este să îi dea absurdității o legitate sacră:

[1] Antonin Artaud, *Teatrul şi dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997, p. 82
[2] Antonin Artaud, Op. cit, p. 82
[3] Antonin Artaud, Op cit, p. 83

„Răul", „cruzimea" stă la baza tuturor lucrurilor, enunță el, în contra adevărului Evanghelic care spune că Dumnezeu este Iubire. „Cruzimea" este intenția ascunsă în spatele creației şi în acelaşi timp şi legea ei principală.

Artaud transpare, chiar şi din acest scurt fragment, ca un suflet sufocat de durerea trăirii, de neînțelegerea ei, de disperarea de a-i găsi o explicație „personală" satisfăcătoare. Un suflet în fibrilație, un suflet incapabil să se apere de rău, care a abandonat apărarea şi se lasă consumat de el. Pentru că din experiența trăirii, durerea este lucrul cel mai pregnat pe care el îl resimte, el transpune acest chin în chip de intenție divină, ajungând la concluzia că cruzimea, răul este ceva necesar „vieții", deci bun. El încearcă din răsputeri să trăiască cu asta, ba chiar să-şi asume şi să imite principiile acestui „model creator" prin teatru, sperând că astfel va atinge „metafizicul", Adevărul despre sine, despre ceilalți, despre cosmos. La originea lumii, în viziunea şi în limita simțirii lui Artaud, stă o forță oarbă de creație care îl supune şi pe Dumnezeu însuşi, o forță avidă şi implacabilă care creează „în sine", naşte creaturi în pofida creaturilor, chiar trece peste ele, chiar le devorează, pentru că tot ceea ce contează este „pofta" de a crea, un fel de patimă de a-şi manifesta puterea creatoare.

Cosmosul condus de o asemenea „forță impersonală", de această „necesitate" oarbă a creației, aşa cum crede Artaud, după cum argumentam şi la începutul lucrării, este haotic şi deci lipsit de sens. De vreme ce nu există o Persoană care să dubleze această forță cu un gând, cu o intenție, lucrurile se petrec fără vreun sens anume şi, prin urmare, se pot întâmpla oricum, în orice direcție. Însă, de vreme ce el o vede ca pe o forță a vieții, „o forță" creatoare, prin asta o scoate din categoria manifestărilor haotice şi îi atribuie implicit o orientare, cea a creației. Lucrurile se întâmplă deci în acestă direcție şi nu în alta. Şi, din nou după cum am argumentat la începutul lucrării, existența unei direcții, a unei orientări implică existența unui „punct fix" de la care se porneşte în acea direcție. Vorbind de „flacăra vieții" şi de „pofta de viață", el vorbeşte imediat şi de „ordinea cosmică", deci implicit, după cum am mai argumentat deja, despre un Ordonator cosmic atotputernic, adică, oricât ar vrea să evite termenul, tot de Dumnezeu. Însă despre propria sa viziune despre Dumnezeu pe care el îl crede deasupra celui despre care a învățat din Biblie. În acest fel, Artaud îi refuză atributele absolute lui Dumnezeu de care el nu e satisfăcut şi se pune în postura unică de a înțelege cine este adevăratul Dumnezeu.

Această forță pe care Artaud o crede atotputernică are ca atribut „cruzimea" şi a creat o lume din pură plăcere de a se manifesta. Rațiunea „creației" pentru Artaud este pur egoistă. Ceea ce înseamnă că el crede de fapt într-o viziune antichristică asupra lumii. Din ea lipseşte total şi cuvântul şi dimensiunea izbăvitoare a iubirii.

Iată ce spune Monahul de la Rohia, pătimitor întru Hristos, torturat în închisorile comuniste, trăitor al durerii despre problematica răului din lume: „Dumnezeu a creat o lume inocenta, fără de rău. Dar pe om l-a creat liber, adică liber de a crea răul, de a-l introduce în lume. Acesta este riscul divin asupra căruia stăruie (aş zice pe drept cuvânt)

Losski în teologia apofatică. Omul a trecut de la ideea de rău, de la posibilitatea răului (ştiut de Dumnezeu ca virtualitate) la înfăptuirea răului. (Nu înseamnă că răul a preexistat la Dumnezeu, altfel decât 0 ca opus al lui 1 în orice sistem binar; de vreme ce se poate ceva, se poate şi cazul contrariului acelui ceva, adică lipsa lui: flip-flop. Relația dintre rău şi bine nu implica preexistenta răului la Dumnezeu altfel decât 0 e implicat de 1, negativul de pozitiv, neființa de ființă).

Introducerea răului în lume, ca principiu activ este un act de creație, analog actului divin. Satana îl ispitea pe Adam şoptindu-i: veți fi ca Dumnezeu. Grăind astfel Satana nu a mințit pe de-întregul: făptura, timp de o clipă, a devenit divină; a creat în paralel cu divinitatea răul. Care a contaminat lumea.

Ceea ce şi explică de ce singurul lucru pe care l-a adus Iisus de pe pământ în cer sunt stigmatele."[4]

În sensul mai sus pomenit se poate găsi o corespondență între noțiunea de rău şi actul de creație; sensul este cel al aducerii din virtualitate în concret a unei negații, a distrugerii, a anulării a ceva ce există. Această corespondență însă nu poate dezlega misterul tuturor celor ce Există (şi pot fi distruse). Cuvântul care a făcut posibilă Existența, în infinitele ei forme, gândul care a conceput armonia după care e structurată întreaga creație şi în fața legilor căreia savanții nu încetează să se uimească, acest Cuvânt îi rămâne necunoscut lui Artaud. Atât Universul întreg cât şi fiecare făptură din el sunt expresia unei armonii inimaginabile. Fiecare celulă, fiecare atom mărturiseşte prin propria existență, armonia, precum şi că încălcarea legilor acesteia înseamnă dispariția. Tot ceea ce există e menținut în această stare de un echilibru interior şi exterior foarte complex.

A crea înseamnă a gândi acel echilibru prin care mai multe elemente disparate alcătuiesc o formă nouă şi funcționează împreună pentru a o susține. A crea înseamnă puterea de a gândi şi de a genera armonie, iar armonia este expresia iubirii. Doar iubind poți înțelege dimensiunea comuniunii. Până şi elementele din care suntem alcătuiți „se iubesc" şi lucrează împreună. Atunci când nu o mai fac, murim. De aceea Artaud care pune în spatele intenției creatoare atributul „cruzimii", creditează o absurditate, un non-sens, căci principiul care face posibilă existența este tocmai acest „împreună", deci comuniunea, iubirea.

Artaud se situează cu înțelegerea, cu intuiția, cu nevoia sa spirituală într-un soi de misticism păgân în care, deşi neagă faptul că Hristos e Iubire şi că El este Adevărul, totuşi simte nevoia unor gesturi (cum este cel sacrificial, de exemplu) prin care să imite modelul christic. Doar că, pentru salvarea oamenilor, în locul lui Hristos el se propune pe sine, propune propriu său sacrificiu, sacrificiul creatorului de teatru pe „altarul" scenei.

[4] Nicolae Steinhard, op. cit., p. 192

(Deşi, în condiția în care principiul creației ar fi „cruzimea", sacrificiul personal nu l-ar răsturna cu nimic, doar ar adăuga un act asemănător într-un lung şir de acte care se succed în aceeaşi legitate implacabilă. Sacrificiul nu ar mai fi o transfigurare, o revenire in pofida durerii la principiul iubirii, adică la Adevăr. El nu ar avea transcendență, nu ar mai avea spre ce să transceadă, deci ar fi inutil.)

„Creştinismul (…) propune (….) ceva nespus mai greu şi mai eficient, transfigurarea. (…)

Creştinismul, să luăm bine aminte, nu e simpla şcoală a cinstei, curăției şi dreptății, ori o nobilă şi rațională explicație a vieții (teologia mai bine decât zoologia ne dezvăluie tainele: Emil Cioran); ori un înalt cod de purtări (confucianismul, şintoismul); ori o terapeutică evazionistă (stoicismul, Yoga, zenul), ori un set de întrebări (taoismul); ori un act de supunere în fața Unicului (iudaismul, islamismul).

E mai mult şi mai deosebit: e învățătura lui Hristos, adică a dragostei şi a salvatoarei putinți de a ierta. Nicio religie nu concepe îndreptarea păcatelor altfel decât prin drumul logic al compensării (iar în brahmanism şi budism teoria, prin samsara, e împinsă până la consecințele ei cele mai absolute); numai în religia în care Dumnezeu nu primeşte jertfe, ci se jertfeşte El, s-a putut ivi speranța ştergerii totale şi instantanee a păcatelor, prin cel mai cutremurător şi mai anti-contabilicesc – deci şi cel mai scandalos – act.

«Nu cuiele şi piroanele, ci dragostea l-a ținut pe Hristos țintuit pe cruce.» (Sfânta Clarisa)"[5]

Trecând din „La Belle Epoque", prin suprarealism şi dincolo de el, Artaud a avut tot timpul să se îngrijoreze de apucăturile şi convenționalismul contemporanilor şi să dorească „să-i scuture".

Credința lui i-a creat convingerea că, prin teatru aşa cum şi-l imagina el, publicul s-ar putea „izbăvi". Cu condiția ca această manifestare să se deosebească de actele teatrale cu caracter mimetic ale teatrului îmburghezit din epocă despre care el simțea că sunt secate de orice putere spirituală şi să se întoarcă la originile ritualice, la momentul în care actul teatral slujea la aducerea în vizibil a miturilor, la punctul în care el se confunda cu ritualul religios. Prin aceasta, Artaud inițiază într-o măsură căutările creatorilor de teatru mai ales din prima jumătate a secolului XX care, observând secătuirea de care suferea arta lor, caută această revigorare, aceasta recucerire a unei arte originare, „primordiale" care ar conține „în sine" forța regeneratoare a începuturilor. Căutarea se face chiar prin călătorii în acele spații, în acele societăți, care sunt considerate a sta încă sub semnul „naturalului" şi, într-o oarecare măsură, al primitivismului şi al sălbăticiei. Artaud merge în Mexic, Grotowski merge în India, Peter Brook în Africa, Eugenio Barba în Orient şi America Latină.

[5] Nicolae Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, ed. Polirom, Iaşi, 2008, p. 154-163

Ei vor să facă în felul acesta o conexiune între teatrul european care a rupt orice legătură cu „Primejdia", teatrul „trândav", îmbătrânit, redus la un simplu mijloc de distracție a maselor, îmbâcsit de pseudovalori şi reprezentări goale şi clişeistice ale vieții şi lipsit de „spirit", cu filonul Artei, acea Artă prin care, cred ei, se captează „forțele latente" ale universului, cu teatrul care „atinge viața", pentru a „recrea viața".[6]

„Trebuie să credem într-un sens al vieții reînoit prin teatru în care omul se ridică neînfricat la rangul de maestru a ceea ce nu exista încă, dându-i viață. Tot ceea ce nu s-a născut încă mai poate încă să se nască cu condiția ca noi să nu ne mulțumim să rămânem nişte simple organe de înregistrare.

Astfel încât atunci când rostim cuvântul viață, trebuie să se înțeleagă că nu este vorba de viața recunoscută prin aparența faptelor, ci de acel soi de focar fragil şi fremătător, neatins de forme. Şi dacă mai există în zilele noastre ceva infernal şi cu adevărat blestemat, aceasta este faptul de a zăbovi artistic asupra formelor, în loc de a fi precum condamnații la ardere, făcând semne din vârful rugurilor."[7]

Se înțelege din acestea că speranța lui Artaud nu era doar să spulbere vechile forme teatrale care prin schematismul lor denaturau mesajul, ascundeau esența lucrurilor ce se doreau a fi transmise de pe scenă ci, inspirat de începuturile manifestărilor teatrale, să revoluționeze concepția despre ceea ce trebuie să reprezinte teatrul. În calitate de creator de teatru, el nu a făcut acest parcus revers spre începuturi, spre natural şi spre sălbăticie doar pentru pentru a da la o parte crustele pe care civilizația le-a aşezat pe om şi pentru a înțelege Ființa umană într-o condiție mai apropiată de starea ei „naturală", „firească", „pură", ci în speranța că, studiind această condiție nealterată de miile de sisteme de gândire şi schematizări făcute de-a lungul veacurilor, el va reuşi să intre în contact cu însuşi Principiul creator, cu însăşi forța vieții, cu, aşa cum o numeşte el, „magia vieții" şi, studind-o, să-i „fure secretul" pentru a deveni el însuşi „creator de viață". Prin teatru Artaud îşi imaginează deci că îl poate înlocui pe Dumnezeu.

„Într-adevăr, arta occidentală s-a constituit pe fondul unei separări de vechea concepție magică (…) Aşa cum aminteşte E.H. Gombrich, mitul lui Pygmalion coboară până la Antichitate, iar aspirația prometeică a artistului de a crea viață şi de a nu fi doar făuritor de vise sau un maestru al iluziilor nu a încetat să bântuie imaginarul artistului occidental, condamnat la mimesis şi la aparențe.[8] În pespectiva gândirii magice, noțiunea de creație implică puterea semnelor de a fi altceva decât nişte simple evocări ale unei realități absente. Ca acele imagini din mormintele egiptene, menite poate, spune Gombrich, „să țeasă o plasă fermecata în care să se prindă nemurirea"[9] şi nu doar să propună o reflectare, o aparență a

[6] Antonin Artaud, Op. cit., p. 13-14
[7] Ibidem, p. 14
[8] E.H. Gombrich, *L'Art et l'illusion. Psychologie de la representation picturale*, Gallimard, Paris, 1971, p. 127
[9] Ibidem p. 166

unei realităţi reprezentate ca reală sau imaginară. Aici imaginea este în acelaşi timp limbaj al unei realităţi efectiv prezente şi deschidere spre infinit."

Viziunea lui Artaud ţinteşte spre un teatru-religie, un teatru esoteric, mistic păgân, cu puteri „magice" în centrul căreia pe locul Divinităţii se află Artistul care are atributele Dumnezeirii, e „demiurg", e „voce a adevărului", se „sacrifică" pentru spectator, e „creator al limbajului", un limbaj nou, doar al teatrului, un limbaj spaţial sau de gesturi, de atitudini, de expresie, de mimică, de strigăte şi onomatopee, asemănător cu cel din vise sau cu cel muzical sau cu cel cifrat, nu virtual, ci real, care să permită transgresiunea „limitelor obişnuite ale cuvântului". Acest teatru nu „ilustrează viaţă", ci spune el, „o continuă", dar după legi „cosmogonice" proprii artistului.

El numeşte creaţia teatrală „iluzie adevărată" punând-o prin acest atribut (Adevărată) la acelaşi nivel cu Creaţia, chiar dacă în ea se legitimează „negativul", adică tot ceea ce distruge Creaţia, haosul, inversarea valorilor. Actul teatral este un loc în care actor şi spectator ar trebui să îşi dea frâu liber infernului interior, este locul în care „gustul (…) pentru crimă, obsesiile erotice, sălbăticia, himerele, simţul utopic al vieţii şi al lucrurilor, canibalismul (…) chiar"[10] trebuie să se manifeste şi prin această distrugere anarhică să se realizeze „o repunere în discuţie nu numai a tuturor aspectelor lumii obiective şi descriptive exterioare, ci şi a lumii lăuntrice."[11]

Artaud vrea să scoată teatrul din cufundarea în psihologie care s-a petrecut încă din timpul tragediilor greceşti şi pentru care el îl socoteşte vinovat până şi pe Shakespeare, despuind omul de tot ce înseamnă psihologie sau morală, de tot ceea ce înseamnă „uman" în termenii lăsaţi de Dumnezeu, vrea să-l sfâşie şi crede că, prin aceasta sfâşiere, va realiza „activ, adică magic, în termeni adevăraţi, un fel de creaţie totală"[12], o manifestare a răului asemenea unei boli, asemenea „ciumei" care, dezintegrând Fiinţa din interior, distrugând-o, o va „exorciza" şi „elibera". Asta este pentru el o reconsiderare a omului în raportul său cu el însuşi şi cu lumea înconjurătoare. (În manifestul său *Să sfârşim cu judecata lui Dumnezeu* el afirma de altfel că omul este prost construit şi că doar o fiinţă umană „fără organe"(!) este la dimensiunea totală a libertăţii sale.)

Artaud declară că îşi doreşte izbăvirea omului de rău şi, punându-se pe sine în postura aceasta de salvator, dar simţindu-se totuşi neputincios în faţa complexităţii Creaţiei, nu înţelege altfel „salvarea" decât prin distrugerea şi refacerea ei în proprii lui termeni. Despre Van Gogh el credea că ajuns la „secretul" originilor şi că este unul care a supus natura „covârşitoarei lui viziuni fanatice, apocaliptice, de iluminat (…)

[10] Antonin Artaud, op. cit., p. 74
[11] Ibidem p. 75
[12] Ibidem p. 75

(…) Lumea trebuie să se rânduiască după porunca matricei lui…[să fie] pusă din nou la flacăra creuzetului"[13]

Opera de artă, recompunând natura după imaginația artistului, devine de fapt mai „adevărată" decât cea reală care abia astfel îşi dezvăluie esența şi îl pune şi pe spectator în contact cu „adevărul", într-un timp al „ciumei, într-o actualitate sumbră prin care spectatorul e forțat să intre în contact cu cruzimea pe care Artaud o credea „esențială", „primordială".

Trăirea şi credința în adevărul biblic a dat de-a lungul veacurilor mii şi mii de sfinți. Trăirea şi credința în „adevărul existențial" al lui Artaud l-au dus în primul rând pe acesta până la ospiciu, dezintegrându-i mai întâi propria ființă. În locul transfigurării sperate – pierderea minților, devorate de forțe întunecate pe care le credea izbăvitoare. Până la urmă viziunea sa pare a fi născută din acel „orgoliu creator" al făpturii care, fiind dotată cu mare sensibilitate, inteligență şi patos, îşi neagă Creatorul şi vrea să schimbe lumea, dar nu dintr-o poziție de slujire, de cooperare, de conlucrare, de comuniune cu Dumnezeu, ci de concurență cu Acesta, de luare în posesie a creației, de distrugere şi de recreare a ei după propria viziune. Mai mult decât atât, îşi doreşte chiar putere supranaturală, acces prin teatru la forțe oculte, la „magie". El visează un actor - adevărat „vrăjitor", capabil să manipuleze corpul şi organele, „să le prindă ca într-o menghină" sau „să orienteze fizic spiritul într-o anumită direcție" sau să creeze „admosfere de sugestie hipnotică" în contact cu „forțele străvechii magii". Pe scenă îşi doreşte incantații şi ritualuri care să determine spiritul să adopte „atitudini profunde şi eficace din propriul lui punct de vedere". „Acte" care se înfăptuiesc concret în organismul actorilor, cât şi al spectatorilor care şochează, violentează, violează interiorul acestora, tulburându-i până la dezintegrare. Un spectacol ca un rit negru, păgân. Un rit care vrea „să izbăvească" omul în locul liturghiei, dar care neagă puterea izbăvitoare a lui Hristos. Un rit anti-christic, deci.

Deşi viziunea lui Artaud caută prin acest îndemn de întoarcere la origini refacerea unui circuit spiritual menit să redea vigoare gândirii teatrale moderne, el îşi închipuie o putere „sacră" a actului teatral „în sine", o putere mântuitoare care nu izvorăşte din Dumnezeu. În schimb, deşi nevoia lui obsesivă de întoarcere „la origini" indică dorința de a intra în contact cu izvorul vieții, cu Adevărul care izvorăşte din el şi fără de care lumea îşi pierde sensul, căutarea lui Artaud contestă creştinismul, aşa cum îl cunoştea el din cadrul bisericii catolice. Oripilat de viziunea catolică asupra Adevărului, înfricoşat şi scârbit de Papalitate, după cum singur mărturiseşte în *Cenci*, el speră să găsească izbăvirea în viziunile păgâne, în ocultism. Din păcate şi ele nu-i oferă decât acea imagine „sărită la tipar" asupra lumii.

[13] Antonin Artaud, *Van, Gogh, Le suicide de la societe. OC, XIII*, Gallimard, Paris 1956-1994, p. 9-54

De nevoia de Hristos nu se poate desprinde însă până în ultimele zile ale vieții lui. În mijlocul deliriuror care i-au zbuciumat sfârşitul, el vorbea despre Hristos ca despre „dublul său" sau despre propria sa „răstignire" pe Golgota.

Teoria lui, considerată de mulți creatori de teatru drept „profetică" şi „vizionară" ne pare drept o zbatere sfâşietoare a unui spirit cu mare putere de vibrație spirituală, dar lipsit de lumina Adevărului.

Grotowski-„sărăcia"

În aceeaşi direcție de căutare ca şi Artaud, apropiați cumva ca şi perioadă, dar din spusele prietenului său, Peter Brook, neavând cunoştință de la început de acesta, se situează şi Grotowski.

Dacă Artaud are o viziune destul de fantastică, chiar fantasmagorică asupra actului teatral „sacru" şi oarecum nu clar definită, invocând pentru a o susține „alchimia", „magia", „ritualuri păgâne", „primitivismul", „ciuma", Grotowski este organizat şi sistematic în căutările sale mistice. Viața în *Teatrul laborator* pe care el îl conduce, îşi propune să copieze de-a dreptul principiile vieții de mânăstire. Suportul teoretic, filosofic al mişcării sale se intitulează *Noul Testament al Teatrului* îngânând denumirea evanghelică.

În acest *Nou Testament* el vorbeşte despre un aşa-zis „teatru ascetic"[14]. Aici se practică o voită „sărăcie", atât a resurselor financiare propriu-zise, cât şi a mijloacelor teatrale exterioare – nu există machiaj, măşti, decoruri alambicate, efecte de lumină sau muzică şi, uneori, nici text. Totul este redus la actori şi spectatori şi tot ceea ce înseamnă mijloace de expresie sunt produse în exclusivitate de către actori cu corpurile şi vocile lor.

Actorii care joacă într-un asemenea loc îşi propun ca şi parcurs interior un soi de „pocăință", o ridicare de la condiția de „actor curtezan" la cea de „actor sfânt"[15]. Termenul de „curtezan" face referire atât la moralitatea îndoielnică din afara scenei cu care au fost asociați de-a lungul istoriei actorii şi actrițele, cât şi la maniera de joc care are în vedere doar cucerirea publicului, printr-un arsenal de trucuri tehnice şi clişee proprii sau împrumutate, folosite pentru a seduce.

Spre deosebire de „curtezan", „actorul sfânt" este cel are puterea „de dăruire şi de acceptare ce se naşte dintr-o dragoste adevărată; altfel spus sacrificiul de sine"[16]. Imitând lupta cu patima de fiecare clipă a creştinului, munca „actorului sfânt" nu se limitează doar la momentele repetițiilor sau ale spectacolului, ci durează toată viața sa, este toată viața sa.

„(…) în circumstanțele dureroase, mereu schimbătoare ale repetițiilor şi în cele înfricoşătoare ale spectacolului"[17] el lărgeşte „câmpul cunoaşterii de sine"[18]. Asta se

[14] Jerzy Grotowski, *Spre un teatru sărac*, UNITEXT, Buc., 1998, p. 20
[15] Ibidem p. 21
[16] Ibidem p. 21
[17] Peter Brook, *Împreună cu Grotowski*, Editura Cheiron, Buc., 2009, p. 13

întâmplă prin, ca să folosim termenul lui Grotowski, „autopenetrare", Actorul se va lăsa „penetrat" de rol şi, printr-o muncă asiduă, îşi va înfrânge rezistența interioară sfârşind prin a doborî toate barierele sale fizice şi psihice ca să fie luat pe deplin „în posesie" de către acesta.

„«Autopenetrarea» de către rol este legată de actul dezgolirii: actorul nu şovăie să se arate pe el însuşi exact aşa cum e, pentru că îşi dă seama că taina rolului impune dezvăluirea propriului sine, devoalarea propriilor sale taine. Aşa se face că actul spectacular este un act sacrificial, presupunând sacrificarea a ceea ce majoritatea oamenilor preferă să ascundă, iar acest sacrificiu este ofranda dăruită de actor spectatorului. Aici relația dintre actori şi spectatori este similară celei dintre preotul celebrant şi credincios."[19]

În mod conştient sau inconştient, Grotowski încearcă să transforme spectacolul teatral într-un act care să-l înlocuiască pe cel din taina spovedaniei. El intuieşte sau înțelege că, prin lucrarea pe care o „taină" o săvârşeşte asupra omului, prin „sacrificiul dezgolirii propriilor taine" şi prin faptul că persoana se arată aşa cum e, s-ar produce ceva izbăvitor cu ea. Grotowski însă, după cum singur declară, nu vorbeşte din trăire, ci dintr-o proiecție în primul rând intelectuală, poate şi emoțională asupra acestor lucruri. Dar nu dintr-o trăire a duhului său.

„Vorbesc de «sfințenie» în calitate de necredincios. Înțeleg prin asta o «sfințenie laică»"[20]

Ca şi orientare religioasă, Grotowski a fost cu singuranță marcat de cărțile şi învățătura pe care a primit-o de la mama sa în copilărie: „Deşi mama era catolică convinsă, sublinia mereu că nicio religie nu ar trebui să dețină monopol asupra adevărului. (…) Deseori mi-a repetat că, din punct de vedere intelectual (şi asta datorită opiniilor ei), simțea că aparține budismului. Şi mai era şi faptul că în timpul confesiunii sublinia că, în opinia ei, dacă oamenii au suflet, atunci cu siguranță şi animalele au."[21]

El credea, precum în copilărie citise în cartea *India secretă* de Paul Brunton pe care mama să i-o adusese, că: „(…) înțeleptul tratează toate religiile la fel, ca experiențe valoroase şi sincere ale marii experiențe spirituale. Îl respectă pe Isus la fel ca şi pe Krishna."[22]

El împărtăşeşte astfel o opinie care a devenit din ce în ce mai răspândită în veacul nostru secularizat. Conform ei, se presupune că toate religiile sunt „la fel", pentru că toate pomenesc de noțiunile de Adevăr şi Bine, chiar dacă ele nu au aceeaşi viziune despre ceea ce înseamnă Adevăr şi Bine şi nu poartă omul în aceeaşi direcție de acțiune, de vreme ce se raportează la „adevăruri" diferite. (De exemplu, una este să crezi că mântuirea omului se

[18] Ibidem p. 21
[19] Ibidem p. 13-14
[20] J. Grotowski, op. cit., p. 21
[21] Gina Călinoiu, *Jerzy Grotowski, metafizica artei actorului*, Paralela 45, Piteşti, 2010, p. 150
[22] Ibidem, p. 151

face urmând modelul lui Hristos, a jertfei de sine, a transfigurării prin iubire prin care omul devine iubire, modelul deschiderii spre toată creaţia şi spre comuniunea veşnică cu Dumnezeu şi cu aproapele şi ca mântuirea omului înseamnă Viaţă veşnică şi alta este să crezi că fericirea înseamnă mortificarea propriei existenţe, închiderea în propriul sine şi diluarea acestuia în „neantul", în „nimicul" universal şi că salvarea omului inseamnă moartea sa; una e să crezi că ai o singură viaţă, alta e să crezi că ai „o mie"; una e să crezi că „omul este stăpânul creaţiei", făcut după chipul şi asemănarea cu Dumnezeu, alta e să crezi că el are aceeaşi substanţă cu râma sau broasca sau câinele şi că şi ele au „suflet" asemenea omului, cu toate implicaţiile care intervin din această credinţă în ceea ce priveşte acţiunile animalelor, omorârea lor, relaţia cu ele, etc).

Ideea că omul s-ar mântui indiferent în ce crede (e suficient doar să creadă în „ceva") este şi ea în fapt o credinţă anti-christică. Această credinţă îl neagă pe Hristos pentru că, dacă orice credinţă ar fi izbăvitoare oricum, venirea lui ar fi fost lipsită de sens.

Grotowski crede şi el în toate religiile şi în niciuna, în pofida slăbiciunii lui pentru hinduism, ceea ce este probabil un tribut dat copilăriei sale, el crede doar în acel „dincolo", acel „sacru" şi acea „realitate invizibilă", aşa cum şi-o imaginează el. Urmează într-un fel acelaşi traseu ca toate făpturile însingurate care până la urmă nu cred decât în ele însele şi în acel „sacru" care nu e decât o proiecţie a propriei minţi şi într-un fel, o prelungire a propriei persoane.

Îşi crează prin teatru propria sa „religie" în care combina asceza şi impulsul spre comuniune şi sacrificiu creştin, mai apropiate de înţelegerea ortodoxă decât de cea catolică, ni se pare, cu însingurarea budistă sau cu elemente din yoga. El se foloseşte de „artă ca vehicul" şi speră ca prin „magia" ei, a acestui spectacol-ritual de sacrificiu, actorul, prin forţarea limitelor umanului, va realiza un „act total" prin care transgresează dedublarea specifică artei teatrale şi se „dezgoleşte" în faţa publicului, atingând prin asta dimensiunea „divinului" care, în viziunea lui Grotowski, se traduce prin găsirea „partenerului sigur". Întâlnirea aceasta este echivalentă, potrivit concepţiei sale, cu izbăvirea.

„Actul actorului – renunţând la semi-măsuri, dezvăluindu-se, deschizându-se, ieşind din el însuşi, oprindu-se de la închidere – este o invitaţie adresată spectatorului. Acest act poate fi comparat cu un act profund înrădăcinat, cu o dragoste veritabilă între două fiinţe umane – aceasta nu este, bineînţeles, decât o comparaţie în măsura în care putem să ne referim printr-o asemenea analogie la «ieşirea din sine însuşi». Acest act, paradoxal şi extrem, noi îl numim un act total (…)

(…) pentru a învăţa să distrugem barierele care ne înconjoară şi pentru a ne elibera de constrângerile care ne reţin, de minciunile despre noi înşine pe care le uneltim în fiecare

zi pentru noi şi pentru alţii: pentru a depăşi limitele datorate ignoranţei noastre şi a lipsei de curaj, pe scurt, pentru a umple golul care este în noi; pentru a ne împlini noi înşine."[23]

În calitate de creator de teatru el îşi propune şi crede că poate obţine, prin teatru, vindecarea semenilor săi.

„(…) actorul nu trebuie să lucreze pentru el însuşi. El trebuie să se dăruiască. (…) să se dăruiască complet în această căutare. În acest sens e vorba de dragoste adevărată. Dar asta nu răspunde la întrebarea „dragoste pentru cine?" NU pentru Dumnezeu care nu mai joacă niciun rol pentru mulţi dintre oamenii din generaţia noastră. Şi nici pentru natură, nici pentru pantheism: acestea sunt nişte mistere nebuloase. Omul are întodeuna nevoie de o altă fiinţă omenească care să poată să-l accepte şi să-l înţeleagă. E ca şi cum am iubi pe cineva care ne înţelege perfect, dar pe care – poate – nu l-am întâlnit niciodată. Cineva pe care îl căutaţi (…) actorul începe să lucreze nu cu partenerul său de scenă, ci cu partenerul propriei sale biografii (…) descoperă ceea ce eu numesc «partenerul sigur», această fiinţă umană căreia i se dăruieşte în toată intimitatea experienţei sale trăite. Această fiinţă umană – acest partener sigur – nu poate fi definit."[24]

După cum se vede, toate căutările sale spre sfinţenie şi izbăvirea de rău îl exclud pe Dumnezeu precum şi lucrarea harului său. La fel şi această încercare de spovedanie publică cu care el echivalează spectacolul de teatru. Nefiind credincios, deci netrăind el însuşi cu sufletul său lucrurile despre care vorbeşte şi neexperimentând nici ca actor teoria acestei „izbăviri" pe care o predică, el nu vorbeşte despre o realitate sufletească pe care să o cunoască în mod direct, ci tot despre o proiecţie, tot despre o închipuire.

Din punct de vedere creştin-ortodox, în spovedanie curăţirea nu se produce doar prin penitenţă „în sine" sau prin „dezgolirea în sine"(acestea putând avea doar urmări traumatizante şi atât), ci prin harul lui Dumnezeu.

Acesta este cel ce lucrează asupra omului şi îi dă putere celui, până atunci împătimit şi orbit, să conştientizeze răul, acesta este cel care face transformarea acelui rău în bine. Suferinţa pe care omul o simte în momentul „spovedaniei", acea ruşine pe care o are în momentul când se confruntă cu propriile ticăloşii şi le recunoaşte, este parte a unui proces prin care omul din proprie voinţă vrea să se rupă de legătura cu răul făcut. Omul trebuie doar să aibă tăria să mărturisească, în pofida ruşinii. Prin comparaţie cu sfinţenia persoanei lui Hristos în faţa căreia se face spovedania şi care e de faţă acolo, în chip nevăzut, dar a cărui prezenţă e profund resimţită de suflet, omul cunoaşte deodată cui aparţine de fapt şi unde ar trebui să fie, dar nu e încă. Şi nu se mai confundă pe sine cu acel rău, ca în momentul în care l-a înfăptuit (când spunea „eu aşa vreau", „aşa simt", „aşa îmi vine"). Simte ruşinea că s-a confundat vreodată cu urâciunea aceea. Prin acea ruşine răul nu este

[23] J. Grotowski, op. cit., p. 134
[24] J. Grotowski, op. cit., p. 127-128

doar numit, dar şi înțeles, cunoscut în esența lui ca fiind ceva diferit de firea omului. I se vede lucrarea la care până atunci omul a acceptat conştient sau inconştient să ia parte. Asta se întâmplă doar pentru că omul se află în momentul spovedaniei în prezența dumnezeiască care îl luminează.

Suferința aceasta a propriului orgoliu, „ruşinea" aceasta pe care cel rău o insuflă omului în momentul mărturisirii pentru a-l opri de la ea (întrucât prin spovedanie omul se reîmpacă cu Dumnezeu, se reuneşte cu el, pe când diavolul prin lucrarea sa, face tot posibilul să îl despartă de El), nu aduce izbavire „în sine" prin ea însăşi. Ea nu este de trebuință lui Dumnezeu, ci omului. Suferința aceasta are valoare doar din perspectiva conştientizării, a ridicării omului din rău.

Ea este îngăduită de Dumnezeu pentru a ne ajuta în multe feluri, în procesul curățirii. În primul rând prin faptul că omul doreşte curățirea de rău în pofida suferinței de moment, funcționează ca o lămurire interioră pe care respectiva persoană o are cu sine, o întărire în direcția aleasă, ca o primă recâştigare a puterii de a alege binele. Apoi, pentru conştientizarea şi depărtarea de rău pentru că, iată, provoacă atâta durere. Aceasta trăire are valabilitate atât în momentul spovedaniei cât şi după aceea, în amintire, ca o frână care îl va ajuta pe om şi în continuare să nu mai repete păcatele. Ea este mai mult un dar decât o plată ca toate suferințele pe care Dumnezeu le îngăduie asupra noastră. În biserica ortodoxă, ea nu este îngăduită niciodată mai mult decât e necesar, niciodată spre tulburarea omului (de aceea, mărturisirea se face în taină, de multe ori preotul ajută şi numeşte el însuşi greşelile pentru ca omului să îi fie cât mai uşor să le recunoască, etc).

În ceea ce priveşte restul, efectiva curățire a omului, ruperea lanțurilor interioare prin care suntem legați sufleteşte de patimi, vindecarea durerilor produse de răutățile făcute în mintea şi în duhul, ba chiar şi în trupul nostru, iertarea şi puterea ce ni se dă ca să reintrăm cu înțelegerea şi fapta în armonie, toate acestea nu se întâmplă doar prin simpla expunere a greşelilor noastre şi prin suferința resimțită din asta; sau prin „dezgolirea" publică după cum crede Grotowski. Vindecarea sufletului este lucrare harică şi depăşeşte puterea noastră de înțelegere.

Lucrurile acestea sunt pe deplin acceptate doar de cei care le-au trăit şi care au simțit acea schimbare care se produce în interiorul omului de îndată ce a avut loc spovedania; diferența radicală dintre persoana care începe mărturisirea şi persoana care primeşte „dezlegare de păcate" la sfârşit, precum şi puterea nouă care există în suflet în momentul confruntării următoare cu acelaşi rău care altădată îl dobora. Spovedania este cu adevărat „taină dumnezeiască" prin care omul primeşte iertare de păcate şi se reînoieşte sufleteşte.

Dacă ar avea această putere de unul singur, omul ar înțelege măcar natura răului şi urmările lui mortale asupra propriei ființe şi nu l-ar mai putea înfăptui. De unul singur, fără harul divin asupra lui şi în sufletul său, omul e foarte greşitor. După cum se vede limpede şi în noi şi în jurul nostru.

Nu avem nici cunoştinţa, nici chemarea de a vorbi mai mult despre aceste lucruri, ele ţinând de lucrarea celor lăsaţi de Dumnezeu pentru aceasta. Am pomenit în treacăt doar câteva lucruri înţelese de noi la măsura noastră, din învăţătura ortodoxă. Le-am pomenit pentru a putea analiza prin comparaţie gândirea care a motivat diverse manifestări teatrale, manifestări care au avut ca scop descoperirea sensurilor profunde ale existenţei şi deci a Adevărului. Mişcarea teatrală a lui Grotowski are în vedere acelaşi lucru.

Vorbind despre o sfinţenie aşa cum şi-o închipuie el cu mintea şi simţirea, Grotowski vorbeşte de fapt despre o aspiraţie interioară. El refuză existenţa lui Dumnezeu, deşi inclusiv prezenţa în interiorul omului a unei aspiraţii spre ceva sfânt, această sete de ceva absolut şi izbăvitor, total nepractică şi nefolositoare în termenii „reuşitelor" imediate din această lume, face dovada unei alte dimensiuni a existenţei. Atunci când omul îşi astâmpără foamea sa de absolut cu relativele şi perisabilele acestei lumi, el intră într-o goană nebunească, în care o satisfacţie trecătoare trebuie mereu înlocuită cu alta, mereu mai puternic stimulativă. Lucru care ia cele mai diverse forme. Sau, când omul înţelege că nimic din lumea asta nu o poate satisface, fie cade în depresie sau nebunie, fie cu ajutorul lui Dumnezeu, se sfinţeşte.

Grotowski se situează undeva la graniţa dintre aceste categorii. Nu îl satisface imediatul şi vizibilul, caută un absolut pe care îl crede ascuns într-o „realitate invizibilă", „dincolo de forme", dar îl pune pe om în centrul căutării sale. *Spectacolul său ideal* este, precum vroia şi Artaud, **un ritual de sacrificiu al actorului pentru spectator care imită în intenţie Sfânta Liturghie**. Acest soi de „liturghie" care nu îl are în centru pe Hristos care se sacrifică pentru om, ci pe om care se sacrifică pentru om. Omul nu îşi poate da trupul şi sângele de-adevăratelea pentru ceilalţi aşa cum o face Mântuitorul, aşa că încearcă cumva la modul simbolic să dea ceva din „trupul" şi „sângele" său prin această „dezgolire", sperând că şi alţii vor face la fel, vor „deveni ca el" şi asta în vederea comuniunii nu cu „aproapele", ci cu „partenerul sigur", proiecţia idealizată şi abstractă o omului perfect cu care actorul poate să intre în comuniune.

Vom comenta doar această ultimă idee, care ni se pare relevantă în coordonatele gândirii mistice a lui Grotowski. Diferenţa dintre a fi în comuniune cu aproapele şi a fi în comuniune cu **partenerul sigur** este diferenţa dintre dragoste şi egoism. **Aproapele**, spre deosebire de **partenerul sigur,** este viu, nu o abstracţiune, este plin de defecte şi plin de răutăţi, are limitele lui de înţelegere şi nevoile sale, **partenerul sigur** are nevoile tale şi nici o limită de înţelegere. Relaţia cu primul te învaţă să dăruieşti, să accepţi, să rabzi îndelung, să „ieşi din tine", „să iubeşti", cea de-a doua, dimpotrivă, să intri tot mai mult în tine concentrându-te pe propria ta proiecţie, să nu dăruieşti şi să nu înţelegi nimic decât pe tine însuţi pentru că nu e nevoie de altceva şi să te iubeşti doar pe tine pentru ca acest imaginat „partener sigur" este o creaţie mentală a unei fiinţe umane care, de fapt, te oglindeşte.

Grotowski împrumută pentru căutarea sa gesturi, atitudini monahale putem zice mai apropiate de ortodoxie decât de catolicism, crezând că ele au o putere „în sine", aşa cum crede şi despre gesturile din yoga, de exemplu, pe care de altfel le şi folosea, combinându-le cu primele, fără a accepta că intenția din spatele lor este incompatibilă. Primele sunt expresia unei relații care îl afirmă pe Dumnezeu, o relație de încredințare lui, de ascultare, în care omul cere Lui cu încredere (credință) toate cele necesare Vieții, în timp ce practicile yoga pretind că descătuşează prin ele însele „puterea sacră" din om, după credința că omul se poate „autoîndumnezei".

Grotowski investeşte mental cu har tot felul de lucruri pe care le consideră a avea o dimensiune metafizică şi pune în locul persoanelor Sfintei Treimi, nişte abstracțiuni filosofice sau nişte nebuloase emoționale, create de om.

Astfel, conferă puteri izbăvitoare unei abstracțiuni precum „rolul" dintr-o piesă, el vorbeşte chiar despre o „taină a rolului", pentru că pentru el "William Shakespeare este doar un pseudonim al Duhului Sfânt"[25], ceea ce ar face din opera acestuia un fel de Biblie, un Cuvânt, prin care se comunică oamenilor Adevărul absolut (altul, desigur), iar Biblia este doar „o imensă bibliotecă"[26], Stanislawski este un „sfânt laic" al acestui teatru care caută o „sacralitate laică".

„Orice am face – bine sau rău – suntem condamnați. Un sfânt nu este capabil să accepte ca model acest Dumnezeu ce-i întinde omului curse. Legile lui Dumnezeu sunt minciuni. El pândeşte greşeala în sufletele noastre ca să ne condamne mai bine. În consecință, acela ce aspiră la sfințenie trebuie să se revolte împotriva lui Dumnezeu."[27]

Ca şi Artaud, Grotowski pare blocat în tema suferinței şi în teama de ea. Neacceptând că suferința nu e provocată de Dumnezeu, ci doar îngăduită de el pentru prefacerea noastră, după o măsură şi o ştiință, izvorâte din iubire, necrezând ca Dumnezeu e bun, cu desăvârşire bun şi ca la El nu există răutate, Grotowski, ca de altfel foarte mulți dintre noi, îl confundă pe Dumnezeu cu Diavolul (Cu „Părintele Minciunii", „cu cel care desparte", „cel care dezbină").

Concluziile de tipul acesta, deşi par a fi extrase din viață sunt de fapt reducționiste, etichetează şi nivelează o realitate care este cu mult mai nuanțată. La o privire mai onestă se poate limpede vedea că, de fapt, nu există suferință pe care să o pătimim care să nu fie urmarea unui rău pe care l-am provocat noi înşine într-un fel şi de care încă nu ne-am despărțit.

[25] Peter Brook, op. cit., p. 80
[26] Ibidem p. 81
[27] J. Grotowski, op. cit.,p. 45

„Pentru Grotowski, teatrul nu e o chestiune care ține de artă. Nu e vorba de piese, montări, de spectacole. Teatrul e altceva. Teatrul e un instrument străvechi, un instrument esențial care ne ajută să găsim calea spre obârşia a ceea ce suntem."[28]

El se folosea de teatru pentru a explora „posibilitățile naturii umane" crezând că asta îl va purta spre o imaginată „mântuire", laică bineînțeles.

Însă „mântuire" laică de fapt nu există, lucru care se vădeşte şi din evoluția gândirii lui mistico-teatrale. Deşi el spune că sensul artei actorului este dăruirea, cursul real al căutărilor sale îl va purta în sensul opus, al izolării, al însingurării totale:

„Gândul lui mergea chiar mai departe, în sensul că la un moment dat el vroia să se lipsească şi de spectatori, să nu mai existe «decât un om solitar jucându-şi drama absolută în singurătate»."[29] Sau să se retragă în păduri pentru a face anumite experimente cu acest teatru „magic" prin care, spera el, abstracțiuni precum „iubirea", „răul" prind realmente viață, pentru a sparge formele şi a ajunge la „focarul vieții".

Ca şi Artaud, Grotowski rămâne însă obsedat de Hristos, de sacrificiul său, a cărui model deformat se regăseşte în aproape toate spectacolele sale: *Kordian*, *Akropolis*, *Doctor Faustus*, *Prințul Constant*, *Apokalipsis cum Figuris*. În mod obsesiv el îşi punea actorul său preferat „să se sacrifice" asemenea Lui. Şi tot în mod obsesiv ele se încheie cu negarea Mântuitorului, ba chiar cu batjocorirea lui Dumnezeu şi cu glorificarea omului.

Din imaginile surprinse din timpul spectacolelor sale rămâne imprimată pe retină figura dureroasă, tragică, a lui Ryszard Cieslak, cel care a fost unanim recunoscut drept întruchiparea „actorului sfânt" la care visa Grotowski, mort de timpuriu în urma unui cancer declanşat în urma excesului de țigări şi alcool. „Sfințenia actorului" nu presupunea şi un efort la fel de susținut de sfințire a tuturor aspectelor vieții reale?

Privită în ansamblu, o căutare ca a lui Grotowski naşte o alta nuanță a întrebărilor de la început:

Dacă „sfințenia" din spațiul teatral nu sfințeşte viața reală, atunci cui slujeşte ea?

Referințe bibliografice:

1. Artaud, Antonin, *Teatrul şi dublul său*, Ed. Echinox, Cluj-Napoca, 1997
2. Artaud, Antonin, *Van, Gogh, Le suicide de la societe. OC, XIII*, Gallimard, Paris 1956-1994
3. Brook, Peter, *Împreună cu Grotowski*, Editura Cheiron, Buc., 2009
4. Călinoiu, Gina, *Jerzy Grotowski, metafizica artei actorului*, Paralela 45, Piteşti, 2010
5. Gombrich, E.H., *L'Art et l'illusion. Psychologie de la representation picturale*, Gallimard, Paris, 1971
6. Grotowski, Jerzy, *Spre un teatru sărac*, UNITEXT, Buc., 1998

[28] Peter Brook, *Împreună cu Grotowski*, Editura Cheiron, Buc., 2009

[29] Peter Brook, *Împreună cu Grotowski*, Editura Cheiron, Buc., 2009, p. 165

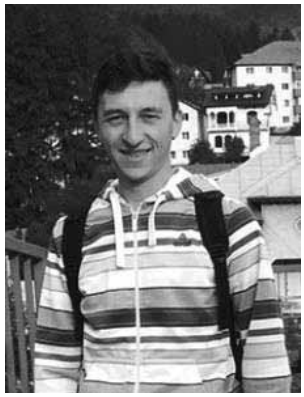
7. Steinhard, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, ed. Polirom, Iaşi, 2008

Raluca Rusu Diță *a absolvit UNATC „I.L. Caragiale", sectia Actorie, clasa prof. univ. dr. Gelu Colceag, promoția 2005. A urmat ulterior cursurile masterului de Actorie şi ale Şcolii Doctorale din cadrul aceleiaşi universități. În perioada 2005-2009 a jucat pe scena Teatrului de Comedie, a Teatrului Foarte Mic, a Teatrului Metropolis, a Teatrului Act şi a Teatrului Arca în piese semnate de regizorii Gelu Colceag, Cristi Juncu, Emanuel Pârvu, Doina Antohi. În prezent este lect. univ. dr. în cadrul facultății de Teatru, predând atât la secția Actorie, cât şi la Masteratul de Art Terapie.*

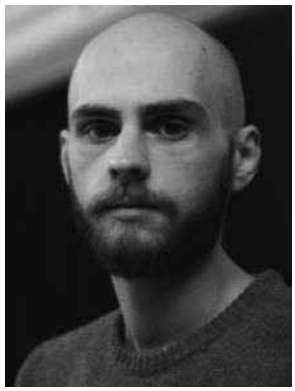
Raluca Rusu Diță *graduated from UNATC „I.L. Caragiale", Acting Department, the class of professor Gelu Colceag, 2005 promotion. She subsequently attended the courses of the Acting MA and the Doctoral School at the same university. In the period 2005-2009 she played on the stage of the Comedy Theatre, the Very Small Theater, the Metropolis Theatre, the Act Theatre and the Arca Theatre in plays directed by Gelu Colceag, Cristi Juncu, Emanuel Pârvu, Doina Antohi. Currently she teaches at the Acting Department of the Theatre Faculty for the BA Acting classes and the Art Therapy MA.*

LAYERED MOTION AND GESTURE SONIFICATION IN AN INTERACTIVE INSTALLATION

Grigore Burloiu
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
grigore.burloiu@unatc.ro



Valentin Mihai
Universitatea Politehnică din Bucureşti
valentin.mihai.syl@gmail.com



Ştefan Damian
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
stefandamian.sd@gmail.com

Abstract: *SoundThimble is an interactive sound installation based on the relationship between human motion and virtual objects in 3D space. A Vicon infrared motion capture system and custom software are used to track, interpret and sonify the movement and gestures of a performer relative to a virtual object. We define three possible interaction dynamics, centred around ob- ject search, manipulation and arrangement. We explore the resulting possibilities for layered structures and extended perception and expression, in internal tests as well as a public demo. Experimental evaluation reveals an average object search time of around 60s, as well as thresh- olding ranges for effective gesture spotting. The underlying software platform is open source and portable to similar hardware systems, leaving room for extension and variation.*

Keywords: *sound installation, 3D, motion capture, SoundThimble.*

0 Introduction

High resolution three-dimensional motion tracking is traditionally used for animation in film and games, as well as in life sciences research and engineering applications [1]. This technology has long been utilised by the audio computing community [2, 3], but its applications generally remain limited to standard paradigms of isolated body motion audification [3, 4] or sound control interfaces [2, 5, 6].

The *SoundThimble* project harnesses current motion capture technology and gesture detection algorithms to enable new modes of real-time sound exploration and transformation, coupled with layered interaction scenarios. The result is a framework for interactive sound installations, dynamic composition and augmented dance performance.

This paper presents the pilot application of the *SoundThimble* framework, as an installation of the same name. Audience members entering the tracking area shift between the roles of game player, sonic performer, and composer/arranger, following an iterative interaction schema. The central vehicle in all three layers is the „sound-thimble" itself, a virtual object with particular spatial, sonic and interaction attributes.

Our implementation uses a state-of-the-art Vicon motion capture system[1] containing eight Vantage 5-megapixel infrared cameras and two Bonita video cameras. Since the open-source software developed in this project[2] is built around Vicon's Datastream SDK[3], the framework can be ported to both older and future Vicon-based systems.

In the remainder of the paper, we review relevant literature and technology (Section 1), we describe the *SoundThimble* installation (Sections 2, 3), we evaluate several aspects of the system (Section 4), and finish with a survey of future challenges and perspectives (Section 5).

1 State of the Art

Infrared motion capture (mocap) systems have been revealed as a precise and robust means for expressive interaction in a controlled environment, with many features being translatable to more portable technologies [7, 8]. This makes mocap a rich tool for the research and instantiation of new sonic interaction paradigms. In particular, Vicon motion capture systems have been used for over a decade for music applications [2, 3, 5, 8, 9]. A software bridge for streaming OSC data from a Vicon source was developed [5] as part of a concluded project;[4] it unfortunately proved to be incompatible with our current system.

Gesture is a main focal point in music technology research [10]. *EGGS* [4] is an early real-time gesture sonification system, which has been employed in various interactive

[1] See https://www.vicon.com
[2] Available at https://github.com/RVirmoors/viconOSC
[3] See https://www.vicon.com/products/software/datastream-sdk
[4] See http://sonenvir.at/downloads/qvicon2osc/

installations and performances including enhanced circus [11]. Fohl et al developed a control system for virtual sound source spatialisation [6]. As with *EGGS*, it relies on a set of elementary gestures mapped to specific sonic actions. The *MLWorkbench* software [12] provides interactive access to machine learning parameters for generative use, moving the focus from the algorithms' output (classification, position etc) to its internal parameters.[5] The *MaD* system [14] (later integrated into *MuBu* [15]) introduced on-the-fly motion-sound mapping, enabling user-defined gestures to flexibly navigate through specific sounds via concatenative synthesis. Finally, the *3DinMotion* system [9] is an example of a modern (albeit closed-source) integrated motion sonification and visualisation system, supporting several mocap platforms, including Vicon.

These and other recent qualitative advances in the interaction between human gesture and sound behaviour have been made possible by real-time gesture recognition and following tools [14, 12, 16, 17, 18]. *Gesture spotting* is the automatic detection of gestures from a continuous stream of motion, also separating anticipated gestures from unrelated movement. This on-the-fly classification can be achieved through methods based on probabilistic/HMM- based models [19, 18] or artificial neural networks [20], with particular interest given to the cost of triggering the classification early [21].

Most existing gesture-based interactive sound installations centre around a particular activity. A typical example is *Grainstick* [22], where two controllers manipulate a spatialised virtual „sound tube". However, more complex scenarios are technically possible, where gesture is used both for direct sonification and for multi-level control of system behaviour – features which our project channels into a coherent, open-source framework.

2 *Concept*

The „sound-thimble", as the basic building block of our framework, extends the concept of *sound object* in the Schaefferian sense, as a clearly delimited sounding unit, open to manipulation, arrangement and composition [23].

Such an entity, once instantiated, can retain an ambiguous nature (spatially and acousmatically) or can switch to a more material state (positioned in space and tied to a causal source) [24]. The duality between the latent positioning of the object (which can be inferred from phenomena other than spatial sound reproduction), and the active sound spatialisation and transformation, enables a variety of sonic art practices, such as sound sketching, auditory games and other real-time interactions.

Motion capture technology is integral to this concept, due to the ability to define and employ absolute coordinates in 3D space. For alternatives such as wearable sensors or

[5] An early iteration of this idea can be found in [13].

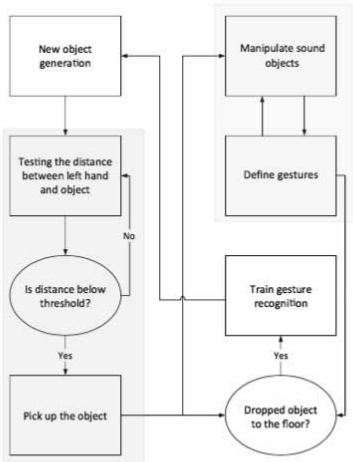


Fig. 1. *SoundThimble* interaction flow. Blue highlight: search phase. Green highlight: manipulation phase. Light orange background: arrangement phase.

augmented instruments, only relative measures are directly available and a stable anchoring to an independent point or trajectory in space is hard to impossible to accomplish.

2.1 Interaction scenario

Our installation instantiates the idea above in three phases: search, manipulation, arrangement – related to schemas of play, performance, and composition, respectively. The reasoning for this design is manifold. A layered experience is apt to appeal to a wider audience (from the general expo/museum visitor, to professionals in sound or dance) on several levels: exploring basic mechanics, achieving game goals, expressing sonic and kinetic creativity. The more levels the visitor actively engages with, the more listening modes [25] they traverse, and the richer and more lasting their involvement is likely to be.

The experience begins as an immersive game, with a human player attempting to find a sound-thimble (stationary and randomly positioned in 3D space), by analysing cues that are constantly shifting in the sonic fabric based on the hand's movement relative to the object. Analogously to the traditional game of *Hunt the Thimble* (a.k.a *Hot or Cold*), the space between the human and the virtual object is correlated to dynamic sound generation parameters, guiding the player's hand towards its target.

Once the object is found it attaches to the hand, and its sonic manifestation gains a richer causal relationship: the player becomes a performer, and is now able to explore the object's sonic palette, and define a number of gestures that can be re-performed later, re-called, and used to trigger or manipulate sonic shifts and events.

Finally, the user can position the virtual object on the floor, or discard it by „pushing" it outside of the installation boundaries. This triggers a new object to be randomly generated, while the player retains a degree of control over the initial object by recalling recorded gestures. Both objects are now in a latent state, with the new one guiding the player's search, and the previous one responding to the learned set of gestures.

This recursive scenario is outlined in Figure 1: objects are randomly generated, the performer finds them, defines gestures and interacts sonically, before arranging them in a desired configuration. The different nature of each phase is designed to provide a sense of structure, resulting in a layered and varied user experience.

2.2 Performance aesthetic

The human-object dynamic central to the *SoundThimble* framework results in certain interaction features which circumscribe the aesthetics of the installation.

Our approach is informed by Worrall's study [25], which reveals a necessity for the mapping of minute gestural inflections to alter sonic material with a view to certain modes of listening. Our installation aims to tackle these modes: reflexive, kinaesthetic, connotative, empathetic, semantic, reduced. Their sound design correspondences are laid out in Section 3.4.

The cross-modality between different kinds of sense perception guides the performer's attention to the various sonic responses to physical actions. The multi-modal information is processed in real time, continuously redefining the affordances enabled by the system.

The sonic interaction occurs via two complementary paradigms: in the search phase, the sound acts as the encompassing guide to a performer's movements; in the manipulation phase, the performer has agency over the sound and its parameters. Finally, the arrangement phase integrates the two. We further delineate the space of kinetic and sonic affordances opened by our installation in Section 4.

3 Implementation

The framework architecture diagram is laid out in Figure 2. Three-dimensional sensor data is streamed into the Vicon Nexus software, which is able to reconstruct and label the underlying character skeleton. The gesture recognition and sonification algorithms are programmed in Max[6], which receives control data via the OSC[7] protocol. Since Vicon systems do not support OSC out of the box, we used the *oscpack*[8] library to extend the DataStream C++ SDK and send OSC bundles to Max. A demonstration video of this implementation pipeline is available online.[9]

3.1 Character design

We pursued a minimal amount of markers, for ease of setup and prototyping. The resulting configuration – sufficient for tracking hand gestures, while ensuring redundancy in case a marker is obscured from the cameras – consists of 5 markers: two positioned on the head, one on the forearm, and two on the hand (thumb and index finger). These are processed and sent via OSC bundles as two 3D coordinates: the head and the hand.[10]

---

[6] Max is a state-of-the-art programming environment for real- time multimedia: http://cycling74.com/
[7] OpenSoundControl is a multimedia communication http://opensoundcontrol.org/
[8] See http://www.rossbencina.com/code/oscpack
[9] See https://youtu.be/K2Xni2lWswg
[10] The forearm marker only serves for skeleton reconstruction.

To minimize data loss, we set the system frame rate *f* by taking into account the maximum movement speed *vmax* and the minimum spacing between markers *dmin* [26].

$$f > \frac{1}{K}\frac{v_{max}}{d_{min}} \quad (1)$$

For the constant value $K = 0.41$ as determined in [26], and setting *dmin* to 40mm (minimum hand to head distance[11]) and *vmax* to 1350mm/s (the maximum speed of human hand movement [27]), we obtain a minimum value of $f = 82.3$. This means that a frame rate of 100fps is more than sufficient for our purposes.[12] This configuration produces highly stable and responsive inputs into the Max sys- tem, with a spatial resolution of 1mm and an end-to-end latency of 13ms.

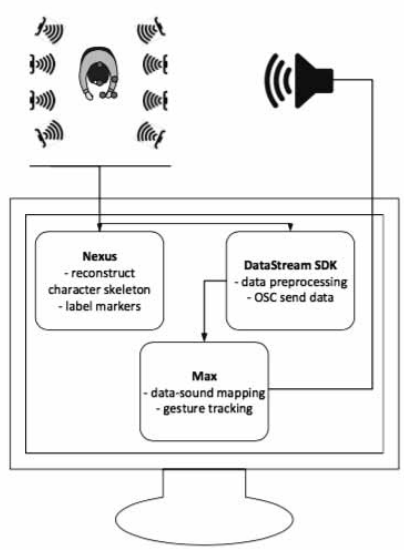


Fig. 2. *SoundThimble* framework architecture.

3.2 Object generation & interaction mechanics

The following object-related mechanics are implemented as basic algorithms: generation, detection, release. Objects are generated at random positions within the boundaries of the motion capture field. Detection of the sound-thimble occurs when the distance between hand and object falls below a set threshold. By default this threshold is set at 120mm radial distance; lowering it can make the game considerably more difficult. Once the object is detected, it becomes mobile, its coordinates tracking those of the hand's.

Finally, a simple thresholding of the *z*-axis (height) value of the hand position serves to release the object. At this point, a new object is generated. The system keeps track of all object coordinates, as they appear over time.

3.3 Gesture recognition

We use the thumb-index finger distance value to enable gesture recording while the two fingers are kept close together. In the initial test runs it quickly became evident that raw Cartesian coordinates perform poorly when the user changes position and orientation. Thus, the input features captured into *MuBu* multi-buffer containers [15] consist of cylindrical triplets:

[11] The two hand markers contribute to a single coordinate, so we do not require permanent labeling accuracy between them.

[12] The major variable here is *dmin*: in a different configuration (e.g. if two hands are clapping), smaller inter-marker distances would result in a larger *f* values.

- $\Delta\theta/\Delta t$, with $\theta = \tan^{-1}(\frac{y}{x})$;
- $r = \sqrt{x^2 + y^2}$;
- z,

where x, y, z are the respective differences between head and hand Cartesian coordinates, as received via OSC. This feature preprocessing serves two purposes:
Firstly, gestures are recorded based on the position of the hand relative to the head, thus becoming invariable to the performer's absolute *position* within the space. Secondly, by considering the variation of angle θ over time (as op- posed to its absolute value), gestures become invariable to the performer's *orientation* on the horizontal plane. Thus, gestures can be recorded and recalled anywhere within the space, irrespective of the direction the performer is facing.
The motion data is fed into *MuBu*'s Hiearchical Hiden Markov Models (HHMM) continuous classifier module [18], which encodes each recording into a sequence of 10 states with corresponding transition probabilities. We leverage the continuous class and state likelihood data to perform gesture spotting [19], by setting two control parameters:
• **classification threshold:** when one class is at maximum likelihood (positive value), the second-most likely class should be *below* this threshold;
• **hold time:** a minimal number of consecutive states, in monotonous progression.

These two conditions ensure a degree of *certainty* of one class over the others, and *consistency* of the choice over several consecutive states, for the corresponding gesture to be marked as active. Each parameter can be adjusted, depending on the error tolerance and responsiveness desired from the system, starting from a default setting we reached through the evaluation in Section 4.2.

When an object is released to the floor, the classifier is (re)trained with the newly recorded gesture data, and consequently gestures can act as activators for a particular sonic behaviour (if they are performed/spotted once at a time), or as continuous controllers (if they are repeated by the performer). When several objects exist in the space, a specific gesture might act on one or more objects, depending on their spatial relationship (angle, proximity) to the head-hand segment.

3.4 Sound design

In their conceptual study [7], Skogstad et al distinguish four strategies for IR mocap-based gesture sonification: modelling sound-producing actions (excitation and modification), touchless actions („in the air"), feature mapping, and spatialisation. While the first comes closest to simulating actual instruments, we mostly employ the remaining three to provide an immersive experience, making direct use of the active space.

Each sound-thimble has a corresponding sound design Max patch, differing in (a) the source sound material used, (b) the synthesis techniques applied, and/or (c) the control

mapping schema to the object search and manipulation variables. The various combinations of (a), (b) and (c) give rise to a growing library of objects, each with its own character. By varying the interaction rules for each object, we link them to spatially aware parameters adding up to a continuously evolving, organic soundscape. An octophonic ring of speakers is used for monaural diffusion in the search phase, and for conveying directionality and spatialisation in the manipulation and arrangement phases, using vector based amplitude panning (VBAP).

As with [13, 5, 3] et al, the main sound generation engine relies on granular synthesis, a technique that reorganises short grains of acoustic material towards shaping new sounds. The source audio files consist of environmental recordings and electronic soundscapes that were pre- edited in order to gradually shift their intensity (amplitude, spectral content and micro-events within the sound) from beginning to end. This way, the granular engine is able to focus on specific audio characteristics, depending on which area of the source material is being explored. Other techniques including additive and wavetable synthesis were considered, however granular synthesis proved to be more flexible in terms of mapping options and resulting soundscapes.

For the search phase, divergent mapping [28] is used to sonify the hand-thimble distance through the parameters of grain position, size, density, and of envelope shape. This translates in a sustained low-amplitude, darker sound with a larger grain duration and density when the distance is large, transitioning into more of an attack-decay type sound [29], brighter in nature, with shorter grain duration and sparser density as the distance is decreased. The resulting sound is decoded monaurally on all speakers: only timbre and dynamics are to guide the search process, not any sound spatialisation.

After the thimble is found, during the manipulation phase, new rules of interaction apply, suggesting an increased affordance range [30]. Firstly, the main input to the granular engine, previously represented by the hand-thimble distance is linked to a primary dimension such as the hand position on the height axis, with the original mappings scaled accordingly. Secondly, gesture recognition is used to toggle different types of processing states for the active thimble, such as reverb, echo, various modulations and spatial manipulations. Each sound thimble has a predetermined collection of such states that transform the sonic character and every newly defined gesture is attributed randomly to one set of such events. These sonic actions are designed in correspondence to the affordances enabled by each thimble source sound. Finally, the amount of head-hand distance acceleration allows the user to augment the active sound through enveloping, creating rhythmic patterns and structures. These patterns persist when the object is placed on the floor.

Transient events (finding the object or dropping it) also trigger a short audio signal, consisting in an enveloped burst of random grains from the active thimble's material.

In the arrangement phase, the position of a dropped thimble originates a cylindrical „hotspot", in the form of a virtual pillar reaching from the floor to the top of the installation, which alters the sonic content via hand position triggering. While the first two phases referred only to the active thimble, the arrangement phase is perpetual. Even when none of the hotspots are active, remnants of the original sounds are always audible, fading in intensity and density as new soundthimbles are created.

The emerging soundscape consists of a sonic background of existing, ageing sound objects and a foreground determined by the active thimble. From a spatial perspective, background components are distributed over the eight speakers in accordance to their positioning on the floor. Decorrelation-based techniques [31] such as chorusing and filtering are used to increase the spatial spread when old thimbles are more centrally stationed and diffused almost equally on all speakers. As for the foreground, in the manipulation phase the sound is panned following the user's hand position, with a subtle spatial echo to amplify the effect.

Referring back to Section 2.2, our design aims to elicit the following modes of listening: (a) reflexive as a new sound appears, into connotative as the user learns to approach the thimble, (b) semantic for the auditory icon of grabbing or dropping the thimble, (c) connotative into reduced, as the user explores manipulation affordances and focuses in on sonic qualities, and (d) reduced into empathetic as the user arranges the sounds into a pleasing or otherwise emotionally significant setup. Naturally, all the preceding should coexist with the kinaesthetic sense of motor-movement sustained by the constant link between motion and sound.

4 Evaluation

To assess the implementation of our design, we con- ducted a set of three tests, each focussing around a specific aspect of the *SoundThimble* installation. 14 participants (5 female) aged between 26 and 34, without prior exposure to the system, 8 with a music and 3 with a performing arts background, were asked to test the sound object search, the gesture definition and recall, and the ensuing sonic manipulation.

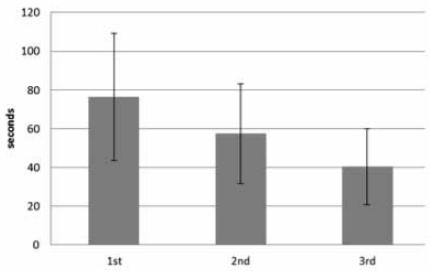


Fig. 3. Average search time per trial. As users gain experience, finding the object is consistently quicker.

4.1 Search time

In order to validate the interaction and sound design choices for the search phase, we started by studying how fast first-time users manage to find the sound-thimble, and how the search time changes over subsequent trials.

We conducted 42 trials overall, giving each participant 3 chances to find the thimble. Figure 3 shows the average times for each attempt, decreasing from the first to the third, around a global average of 59.14s, with a sample standard deviation of 29.72s.

Considering this test, one must bear in mind the many possible sources of variability. The first is the subjects' period of accommodation to the environment, which is revealed by the decreasing variance from one attempt to the next. The pairing of source sound (which we drew randomly among 4 non-repeating options) and listener influences the ease of search. Finally, there were outliers where the thimble was hit upon before the user started actively searching for it. Such a case was deemed irrelevant to measuring the effectiveness of search action, so we discarded the corresponding data point and generated a fresh trial.

Certainly there is room for a more detailed evaluation which takes into account these control variables, as well as the actual installation scenario, wherein the second search attempt happens with the first object still manifesting itself in the space, interfering with the search signal and thus compensating (by design) for the user's adaptation to the system mechanics. Still, the current experiment offers a quantified baseline that validates the search phase design.

4.2 Gesture spotting

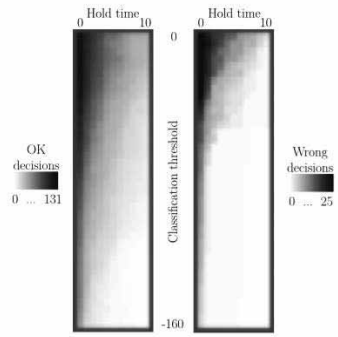


Fig. 4. Impact of classification threshold and hold time on the number of triggered classifications. The lower the hold time and higher the threshold, the more triggered classifications and more false positives. Left: Correct decisions (max: 131, from 158 trials). Right: False positives (max: 25).

The second test aimed to quantify the performance of the architecture described in Section 3.3. Subjects were asked to record 3 separate gestures, each representing a class to be later recognised. After training the *MuBu* HHMM-based classifier, the participants were to record themselves[13] performing the gestures in an arbitrary order, at varying orientation and spatial or temporal scale.

For each such trial, we recorded a stream of classification likelihoods and state progressions. We labeled each trial by an optimistic empirical analysis, judging whether a best-case algorithm should be able to correctly classify the gesture from the likelihood data. This empirical approximation resulted in 131 positive tags out of a total of 158 trials, or a 83% maximal correct classification rate.

[13] By pinching the thumb and index finger, similarly to the initial gesture recording, as described in Section 3.3.

We observed two general causes of mislabeling, or inconclusive likelihood outputs. One is when the trained recordings were too short, or too similar between each other. The second is for inexact, or reversed gesture execution e.g. someone recording a circle clockwise, and then performing it counter-clockwise.

Figure 4 shows the result of passing the likelihood and state progression data through the algorithm described in Section 3.3, for a range of classification threshold and hold time values. The hold time is sampled from zero (instantaneous) to 10 (the whole gesture) states. The classification threshold goes down to -160, corresponding to very high certainty. Since these ranges are shown to produce the entire gamut of activation numbers, we make them available in the installation's settings interface.

As a default, we set the hold time to 3 states and the classification threshold to -40, which amounts to 113 total decisions, of which 99 are correct (75% of the maximal 131) and 14 are false positives (12% of the decisions triggered). Note that the heuristic maximal number of 131 correct classifications is never reached, even when setting both parameters to zero, which results in 125 correct triggers (95%) and 29 false positives (19%).

4.3 Sonic interaction

The last step consisted in a subjective evaluation, after the users had freely explored the installation for 10-15 minutes. All participants were asked to rate six aspects of their experience according to a five-point Likert scale, ranging from „poor" to „very good". We asked the following questions:

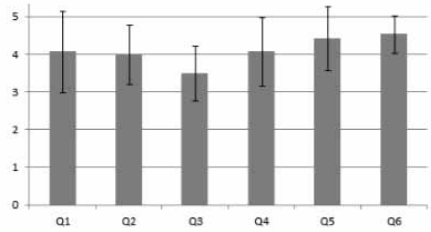


Fig. 5. Answers to the questionnaire in Section 4.3 (1 = poor to 5 = very good).

Q1: How easy was it to find the thimble?

Q2: How engaging are the interaction mechanics?

Q3: How expressive is the thimbles' sonic character?

Q4: How clear is the range of possible sounds?

Q5: How evident is the game's structure?

Q6: What is your general evaluation of the platform?

As the results in figure 5 show, reactions were generally positive. We attribute the slightly lower marks for Q3 to the incipient state of the sound design, as presented in our previous paper [32]; in fact, several features from Section 3.4 were added following the feedback we received over these sessions.

The questionnaire concluded with a section for free text comments and suggestions. We received several comments praising the search phase for easing them into the installation mechanics and lending the sound a physical character. Subjects enjoyed the alternation between interaction paradigms, and several users reported slipping from one listening mode

to another, as we indicated in Section 2.2. The great majority found the interaction intuitive and engaging, mostly treating it as sound exploration rather than music. We counted several ideas for increasing sonic variation (melodic and textural) and interaction complexity. There were also a number of requests for expanding the character skeleton and the installation space; one person suggested interconnecting several physical rooms.

Fig. 6. Interacting with *SoundThimble* at the "Theatre meetings in Sulina" conference.

5 Discussion and Future Work

This paper introduced *SoundThimble*, a three-phase interactive installation based on a multi-layered framework for real-time motion-music interaction. All the developed software (including the C++ code for data preprocessing and transmission, and the Max patches for gesture tracking and sound design) is open source and publicly available.

Our main contribution consists in the aesthetic and immersive context provided by the installation, allowing for the makeup of state-of-the-art motion and gesture control technology to be experienced from different perspectives: (absolute – thimble search) motion guided by sound, (relative – cylindrical coordinates) motion defining gesture, gesture spotting triggering sonic actions, and sound guided by (absolute and relative) motion.

In most applications of gesture recognition, the training phase occurs apart from the performance, often using many examples of each gesture in a particular set. By incorporating both the training and execution phases into the installation, our paradigm empowers the user to build their own set of gestures, taking advantage of the *MuBu* HHMM model's ability to generalize from single examples of each class. Our experience has shown that the combination of classification likelihood (for certainty) and state progression (for responsiveness) thresholding provides a reliable system for controlling the flexibility and sensitivity of gestural interaction. Still, as the evaluation results in Section 4.2 confirmed, gesture spotting remains an open problem.

Aside from the internal testing and evaluation, the installation has been presented as a public demo in September 2017 at the international „Theatre meetings in Sulina" event[14], and is being prepared for public gallery presentations and other destinations[15]. An audience member in Sulina engaging with the installation is shown in Figure 6. The verbal feedback given by participants, both for the evaluation and in Sulina, was generally encouraging.

[14] See http://bit.ly/2m4anXL (in Romanian).

[15] At revision time (Feb 2018), the system is being adapted for (1) interaction with disabled children, as a means to improve attention and motor skills, and (2) the sonification of human posture changes, as feedback within physical therapy procedures.

Our granular synthesis engine has proved to be flexible enough as to be suggestive of location cues, while producing varied and interesting sounds that react well to processing, blending and layering. In addition to the granulator's internal parameters, scale factors, transfer functions and thresholding are equally important for designing usable sonic interaction schemas. Future plans for sound design development include experimenting with more synthesis techniques, and evaluating an Wave Field Synthesis-based output system, which could prove more effective in a larger multi-user environment – being a holophonic approach, a more developed sense of direction could be achievable [22].

In terms of software development, we are working to incorporate the Vicon data acquisition and processing into a custom Max external, also adding support for different character skeletons. Eventually we aim to release a fully featured SDK, and expanding to platforms such as Pure Data. We also plan to support several participants at once, implementing the shared control of a sound-thimble.

Finally, we have commenced the outreach to composers, artists and creative programmers, to apply our framework to more innovative projects and to engage in collaborative practice-led research.

6 Acknowledgment

TBA

References:

1. G. Welch, E. Foxlin, „Motion tracking: No silver bullet, but a respectable arsenal" , *IEEE Computer graphics and Applications*, vol. 22, no. 6, pp. 24–38 (2002)
2. C. Dobrian, F. Bevilacqua, „Gestural control of music: using the Vicon 8 motion capture system", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, pp. 161–163 (2003)
3. A. Kapur, G. Tzanetakis, N. Virji-Babul, G. Wang, P. R. Cook, „A framework for sonification of Vicon motion capture data", presented at the *Conference on Digital Audio Effects*, pp. 47–52 (2005)
4. M. Goina, P. Polotti, „Elementary Gestalts for Ges- ture Sonification", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, p. 150 (2008)
5. G. Eckel, D. Pirro, G. K. Sharma, „Motion-enabled live electronics", presented at the *International Sound and Music Computing Conference* (2009)
6. W. Fohl, M. Nogalski, „A Gesture Control Interface for a Wave Field Synthesis System", presented at the *In-ternational Conference on New Interfaces for Musical Ex- pression* (2013)
7. S. A. v. D. Skogstad, A. R. Jensenius, K. Nymoen, „Using IR optical marker based motion capture for exploring musical interaction", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (2010)

8. G. Vigliensoni, M. M. Wanderley, „A Quantitative Comparison of Position Trackers for the Development of a Touch-less Musical Interface", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (2012)
9. A. Renaud, C. Charbonnier, S. Chague´, „3DinMo- tion A Mocap Based Interface for Real Time Visualisation and Sonification of Multi-User Interactions", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, pp. 495–496 (2014)
10. A. R. Jensenius, „To gesture or Not? An Analysis of Terminology in International Conference on New Interfaces for Musical Expression Proceedings 2001–2013", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, pp. 217–220 (2014)
11. L. Elblaus, M. Goina, M.-A. Robitaille, R. Bresin, „Modes of sonic interaction in circus: Three proofs of con- cept", presented at the *International Computer Music Conference* (2014)
12. J. Schacher, C. Miyama, D. Bisig, „Gestural Elec- tronic Music using Machine Learning as Generative Device", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression* (2015)
13. J. Williamson, R. Murray-Smith, „Audio feedback for gesture recognition", (2002)
14. J. Francoise, N. Schnell, F. Bevilacqua, „MaD: Mapping by Demonstration for Continuous Sonification", presented at the *ACM SIGGRAPH 2014 Emerging Technologies*, SIGGRAPH '14 (2014)
15. N. Schnell, A. Robel, D. Schwarz, G. Peeters, R. Borghesi, *et al.*, „MuBu and friends–assembling tools for content based real-time interactive audio processing in Max/MSP", presented at the *International Computer Music Conference* (2009)
16. B. Caramiaux, J. Francoise, N. Schnell, F. Bevilacqua, „Mapping through listening", *Computer Music Journal*, vol. 38, no. 3, pp. 34–48 (2014)
17. B. Caramiaux, N. Montecchio, A. Tanaka, F. Bevilacqua, „Adaptive gesture recognition with variation estimation for interactive systems", *ACM Transactions on Interactive Intelligent Systems (TiiS)*, vol. 4, no. 4, p. 18 (2015)
18. J. Francoise, N. Schnell, R. Borghesi, F. Bevilacqua, „Probabilistic models for designing motion and sound relationships", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, pp. 287–292 (2014)
19. Y. Yin, R. Davis, „Gesture spotting and recognition using salience detection and concatenated hidden markov models", presented at the *International Conference on Multimodal Interaction*, pp. 489–494 (2013)
20. P. Neto, D. Pereira, J. N. Pires, A. P. Moreira, „Real-time and continuous hand gesture spotting: An ap-proach based on artificial neural networks", presented at the *IEEE International Conference on Robotics and Automation (ICRA)*, pp. 178–183 (2013)

21. R. Tavenard, S. Malinowski, *Cost-Aware Early Classification of Time Series*, pp. 632–647 (Springer International Publishing, Cham) (2016)
22. G. Leslie, B. Zamborlin, P. Jodlowski, N. Schnell, „Grainstick: A collaborative, interactive sound installation", presented at the *Proceedings of the International Computer Music Conference*, p. 4 (2010)
23. P. Schaeffer, G. Reibel, B. Ferreyra, H. Chiarucci, F. Bayle, A. Tanguy, J.-L. Ducarme, J.-F. Pontefract, J. Schwarz, *Solfe`ge de l'objet sonore* (INA) (1998)
24. B. Kane, *Sound Unseen - Acousmatic Sound in Theory and Practice* (Oxford University Press, New York) (2014)
25. D. Worrall, „Understanding the Need for Micro- Gestural Inflections in Parameter-Mapping Sonification", presented at the *International Conference on Auditory Display* (2013)
26. M.-H. Song, R. I. Godøy, „How Fast Is Your Body Motion? Determining a Sufficient Frame Rate for an Optical Motion Tracking System Using Passive Markers", *PloS one*, vol. 11, no. 3, p. e0150993 (2016)
27. K. M. DeGoede, J. A. Ashton-Miller, J. M. Liao, N. B. Alexander, „How Quickly Can Healthy Adults Move Their Hands to Intercept an Approaching Object? Age and Gender Effects", *The Journals of Gerontology: Series A*, vol. 56, no. 9, pp. M584–M588 (2001)
28. G. Kramer, *Auditory Display: Sonification, Audification, and Auditory Interfaces* (Perseus Publishing) (1993)
29. D. Smalley, „Spectromorphology: explaining sound-shapes", *Organised sound*, vol. 2, no. 2, pp. 107–126 (1997)
30. A. Altavilla, B. Caramiaux, A. Tanaka, „Towards Gestural Sonic Affordances", presented at the *International Conference on New Interfaces for Musical Expression*, pp. 61–64 (2013 May)
31. G. S. Kendall, „The decorrelation of audio signals and its impact on spatial imagery", *Computer Music Journal*, vol. 19, no. 4, pp. 71–87 (1995)
32. G. Burloiu, S. Damian, B. Golumbeanu, V. Mihai, „Structured interaction in the *SoundThimble* real-time gesture sonification framework", presented at the *Audio Mostly International Conference* (2017)

Grigore Burloiu *defended his PhD thesis, Dynamic Music Representations for Real-Time Performance, in 2016. He is a researcher at the CINETic centre in Bucharest, heading the Sound-Light Digital Interaction Lab, and coordinating the newly established Interactive Technology for Performing and Media Arts MA programme. In 2014-15 he worked as a visiting student researcher*

on the Antescofo project at IRCAM, Paris. His research interests include sonification, interactive music systems and tempo/timing.

Valentin Mihai *is currently a PhD student at the Politehnica University of Bucharest, where he recently obtained an MSc in audio production with the dissertation project Sound Control by Gestures with the Help of a Vicon System. His research activity covers radar and IR communications, and human-computer interaction.*

Ştefan Damian *is pursuing a PhD in sound design for interactive media at UNATC „I.L. Caragiale" Bucharest. He has an MA in Sonic Arts from SARC Queen's University Belfast. His area of activity includes synthesis, spatialisation, and electroacoustic music.*

TEATRUL DISTOPIC

Diana Vasile
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
vasilevdiana@gmail.com

Abstract: *Dystopias are often found as literary genre in novels (Nineteen Eighty-Four – George Orwell, Brave New World – Aldous Huxley) and as cinematic genre in films (Matrix – Wachowski brothers, Blade Runner – Ridley Scott). This genre has not yet been theorized, although it exists both in dramatic texts and in performances. There are discussions instead about cyberdrama, which according to Janet H. Murray [1], is „a reinvention of the story itself for the new digital media"[2] and about high-tech or virtual theatre. Dystopian worlds exist in the theatre, but they are in an incipient, unshaped and unexploited form (latent dystopias).*
Keywords: *dystopia, theatre, governmental society.*

Cercetătoarea Ruth Levitas[3] este cea care a definit pentru prima oară acest termen: **anti-utopia (distopia)** pune sub semnul întrebării morala, practica sau validitatea unei utopii. Distopia este o utopie negativă, „celălalt loc"[4], care are posibilități reale sau imaginare (e un amestec de escapism utopic, de trasformare a unor virtualități în realitate – exemplu: cyberspațiul[5]).[6]

„Secolul XX înseamnă multiplicarea şi proliferarea antiutopiilor. Antiutopia continuă tradiția utopiei din punct de vedere al invenției şi tehnicii, dar diferă în privința intenției. În locul bunăstării, disperare şi mizerie; în locul înfloririi, sfârşitul umanității. Se afirmă deseori

[1] profesor de digital media la Institutul Tehnologic din Georgia, cunoscută pentru *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*
[2] Janet H. Murray, *Hamlet on the Holodeck*, The Free Press, New York, 1997
[3] profesor de sociologie la Universitatea din Bristol şi cunoscută internațional pentru lucrările sale de cercetare despre utopie adunate în cartea *Concept of utopia*
[4] Termenul distopie provine din limba greacă, în care prefixul *dis-* are de obicei sensuri negative (ca în „disforic") în timp ce topos înseamnă „loc" (www.dexonline.ro)
[5] mediul în care comunicarea are loc prin intermediul calculatoarelor (https://en.oxforddictionaries.com/definition/us/cyberspace)
[6] Ruth Levitas, *The Concept of Utopia*, Ed. Peter Lang, Germany, 2010, p. 192 (trad. liberă)

că antiutopia nu înseamnă o depăşire a utopiei, ci că este o utopie care atrage concluzii negative (Ciorănescu[7]). Simultan, antiutopia are aceeaşi motivație ca şi utopia – lupta împotriva civilizației decadente. Dar se impune o distincție funamentală: în timp ce utopiştii propun soluții, antiutopiştii descriu (cu o anumită atitudine) viitorul modelat de soluțiile imaginate.

Utopia negativă, adică distopia, este îndreptată nu neapărat împotriva utopiei, ci înspre demontarea prospecției idilice a viitorului utopic. Ea nu denunță principiul utopiei, fericirea, ci modalitatea de înfăptuire a societății „utopice". Dacă la începutul secolului XIX, utopia era o anticipație cel mult feerică, în secolul XX putem spune că autorii distopici ne arată care sunt efectele progresului valorizat de demersul utopic."[8]

O societate distopică poate prezenta cel puțin una din aceste trăsături: stratificare socială, astfel că apartenența la o clasă socială este definită strict şi impusă cu forța, iar mobilitate socială este non-existentă; un singur *stat națiune* condus de o elită fără idei democratice; un sistem de propagandă de stat cu programe şi sisteme educaționale care îi obligă pe cetățeni să adore statul respectiv şi guvernul său, în încercarea de a-i convinge că viața lor în acel stat e dreaptă şi bună; o conformare la aceste reguli din partea tuturor cetățenilor şi ideea că individualismul e ceva negativ; o figură politică fantomatică ce se află în fruntea acelui stat şi pe care oamenii o adoră după ce au fost victime ale unei campanii de cult al personalității; un sentiment de frică sau dezgust față de lumea exterioară; o părere negativă în legatură cu viața tradițională sau orice formă de religie organizată, considerată primitivă şi lipsită de sens; memoria instituțională care poate şterge în orice clipă memoria individuală, un sistem penal care nu se bazează pe justiție, ci foloseşte tehnici de tortură psihologică sau fizică; absența unor produse de bază, ca de exemplu penuria de alimente; o constantă supraveghere din partea guvernului, agenților sau Poliției secrete, forțe de poliție militarizată sau forțe private de securitate; interzicerea prezenței lumii naturale în viața cotidiană, construcție a unei realități mincionoase în care grupuri largi de oameni sunt obligate sau amenințate să creadă; corupție, impotență sau alte uzurpări ale valorilor democratice; rivalități ficționale între grupuri care de fapt acționează ca un cartel; insistențe ale forțelor din sistem care susțin că au creat cea mai bună dintre lumile posibile, că toate problemele se datorează acțiunii inamicului şi a cozilor de topor sau ale spionilor lui.[9]

Teatrul distopic este o noțiune ce se poate defini la nivel comparativ cu literatura şi cinematografia (unde este deja analizat acest gen). Poveştile pot fi aceleaşi, doar că prind altă formă de reprezentare.

---

[7] Alexandru Ciorănescu – autor, comparatist, diplomat, director literar, dramaturg, enciclopedist, eseist, lingvist, etimolog, istoric, poet, prozator

[8] Fragment preluat din volumul: Cătălin Constantinescu, *Paradigme literare ale utopiei*, Editura Universității „Al.I. Cuza", Iaşi, 2004 (http://anticipatia.blogspot.ro/2014/07/pro-scris-2-35-36-1-iulie-2005-text-only.html)

[9] http://ro.wikipedia.org/wiki/Distopie

Într-adevăr, un spectacol de genul distopic poate este mai greu de conceput deoarece ar putea contrazice legile teatrului sau ale dramei, prin care, după definiția aristoteliană, înțelegem: dialog, conflict, trei unități, climax, deznodământ, expozițiune a subiectului în conflictualitatea sa. Prin natura sa, lumea distopică presupune un anumit nivel narativ şi descriptiv bine închegat al universului ei, posibil în literatură şi film datorită caracterului epic al acestora, dar destul de greu de aplicat în teatru unde accentul cade în special pe acțiune şi conflict şi nu pe descriere şi narațiune. Pe de altă parte, Hans-Thies Lehmann susține „confruntat cu presiunea exercitată de cele două forțe reunite care sunt viteza şi suprafața, discursul teatral se emancipează față de discursul literar, dar se apropie totodată de acesta în ceea ce priveşte funcția lui generală în cultură. Fiindcă atât teatrul, cât şi literatura sunt texturi ce depind într-o măsură importantă de eliberarea unor energii ale imaginației active, energii din ce în ce mai slabe în civilizația consumului pasiv de imagini şi date. La un nivel primar, nici teatrul, nici literatura nu funcționează prin reproducerea de imagini, ele sunt organizate mai degrabă ca sisteme complexe de semnificante."[10] Altfel spus, genul dramatic şi genul literar se întâlnesc în momentul în care acestea lucrează cu imaginația spectatorului/ cititorului prin simboluri, iconuri şi index-uri şi se despart prin imaginea filmică care redă realitatea ficțională ca atare. „Drama mizează pe ritm, dialectică, dezbatere şi deznodământ. Numai că drama minte demult. Spiritul ei, mai bine zis: fantoma ei, a migrat din teatru în cinematograf, şi din ce în ce mai mult, în televiziune. Aici, posibilitățile de a simula realitatea sunt mult mai mari, aici *story*-ul contează mai mult."[11]

Cu toate acestea, poate fi găsit un numitor comun între aceste trei genuri (dramatic, literar şi cinematografic), acela fiind planul narativ care are un subiect, o temă şi urmăreşte un protagonist a cărui acțiune conduce spre un deznodământ.

Majoritatea poveştilor distopice care sunt proiectate în viitorul tragic, ating tema evoluției tehnologice în defavoarea civilizației umane. Astfel, inevitabil, în forma spectaculară a textului vorbim despre un teatru *high-tech*, un spectacol multimedia, interactiv sau virtual.

Pornind de la *R.U.R.* a lui Karel Čapek[12] din perioada modernă, de avangardă a teatrului până la *Concreții* a lui Vladimir Sorokin[13] şi la *Tăietura* a lui Mark Ravenhill[14] în perioada postmodernă a teatrului, putem găsi exemple concrete de texte distopice şi în teatru. Spectacolele de teatru distopic pot porni de la reprezentările acestor texte sau pot exista spectacole care au un text dramatic nestructurat (poem performativ, scenariu de

[10] H. T. Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009, p. 5
[11] H. T. Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009, p. 95
[12] scriitor şi dramaturg ceh din anii '20, cunoscut pentru piesa sa science-fiction *R.U.R.* şi pentru prima utilizare a cuvântului „robot" care în limba cehă înseamnă muncă grea.
[13] scriitor şi dramaturg rus contemporan, critic al regimului lui Putin, cunoscut pentru literatura sa distopică
[14] actor, jurnalist şi dramaturg englez contemporan, cunoscut pentru piesa *Shopping and fucking*

spectacol, text fragmentat) precum *Hey, Girl!* al lui Romeo Castellucci[15], pornind de la o idee/concept ca *Dystopian Lightmares* de la Barbican Center sau *performance art*-ul lui Stelarc[16] sau reinterpretând piese clasice (hibridizare a formulei dramaturgice clasice) ca de exemplu *Regele Lear* în spectacolul *Distopie. Shakespeare. Remix* al Catincăi Drăgănescu.

Chiar şi la noi în țară există spectacole de acest gen regizate de Alexandru Mihăiescu: *Tăietura* s-a jucat la Arad şi *Concreții* s-a jucat la Bucureşti. În prezent, există în repertoriul curent al Teatrului Național Bucureşti *Distopie. Shakespeare. Remix*, în regia Catincăi Drăgănescu, care este o reconstrucție shakespeariană adaptată la structura narativă a unui joc video.

Menționând mai sus că lumile distopice înfățişează fricile societății de un viitor necunoscut şi tragic, *In-yer-face theatre*, o direcție a teatrului englez în care sunt amintiți, printre alți dramaturgi, Mark Ravenhill şi Caryl Churchill, „te forțează întotdeauna să vezi idei şi sentimente pe care în mod normal le eviți pentru că sunt prea dureroase, prea înfricoşătoare, prea neplăcute sau prea violente. Le evităm pentru un motiv întemeiat – pentru că ne aduc veşti proaste: ne amintesc de lucrurile îngrozitoare pe care este capabil să le facă omul, [...]. Acest tip de teatru face apel la fricile străvechi despre puterea iraționalului şi fragilitatea sensului lumii noastre."[17] Cu toate că amândoi autorii au şi alte tipuri de subiecte aplicabile pentru această mişcare provocatoare, Mark Ravenhill şi Caryl Churchill au scris aceste piese distopice: *Tăietura (The Cut*) şi *Un număr (A Number)*. Analiza piesei *Tăietura* de mai jos îşi propune să demonstreze capacitatea genului dramatic de a pune în lumină teatrală distopiile social guvernamentale.

Tăietura prezintă toate caracteristicile de mai sus, fiind o distopie profund social-guvernamentală. Prima scenă se petrece în biroul lui Paul, care lucrează pentru un guvern misterios, mincinos şi totalitar (Paul: „*Nu te poți opune unor valori fundamentale. Nici unul dintre noi nu poate să se opună.*": „*Progres. Umanism. Etcetera. Valorile*

[15] regizor, dramaturg şi designer italian, care face parte din *Theater of Images*, cunoscut pentru trilogia inspirată din Divina Comedie a lui Dante

[16] Stelios Arkadion, artist cipriot de *bio-art performance* care creează după conceptul „corpul e învechit", încercând să extindă capabilitățile corpului uman prin tehnologie.

[17] Aleks Sierz, *In-Yer-Face Theatre (British Drama Today)*, Faber and Faber Limited, London, 2001, p. 6 (trad. liberă)

noastre fundamentale."[18]) într-o clădire de administrație publică puternic supravegheată, securizată şi birocratică (plină de documente, acte, reguli, proceduri etc). Acest guvern pare să fie de câteva generații la putere şi în aparență, a reuşit să aducă multe schimbări de-a lungul timpului (dar, de fapt, istoria se repetă), neputând fiind înlăturat, cu toate că au existat tentative în acest sens. În acest stat sunt impuse numai câteva categorii sociale, reprezentate de instituții: închisoarea, universitatea, armata şi *tăietura* care foloseşte tortura fizică. Tăietura poate fi interpretată ca un portal către libertatea față de stat prin decorporalizare, devenind o persoană non- existentă prin sinucidere asistată; cu alte cuvinte, corpul este ucis, iar sufletul trăieşte. (Paul: „*Întuneric adânc. Şi nu mai ai corp. Corpul tău s-a disolvat. S-a dizolvat sau s-a topit de tot. Fiecare bucată de piele, de os, de păr. Fiecare celulă a dispărut. Cuşca a dispărut. Iar tu eşti liber.")*

Paul întruchipează Autoritatea (Paul*: „Uite, pentru tine eu sunt... ce sunt eu pentru tine? Sunt Autoritatea. Puterea. Forța. Tatăl."*), este angajatul vechi, fidel şi supus al conducerii pe care o pune numai în lumină pozitivă şi care este iluzionat de binefacerea acestui sistem şi progresul pe care acesta l-a atins. El reprezintă protagonistul *clasic* distopic, care nu pune la îndoială superiorii pentru care munceşte, nu suferă de nicio incertitudine cu privire la sine, la abilitățile sale sau la natura serviciului său. Cu toate acestea, în timp, el are la fel de multe motive sa fie sceptic în privința procedurii cu care este însărcinat să o efectueze (tăietura), precum şi efectele dăunătoare pe care le are conducerea asupra lui, a soției şi a fiului său, dându-şi seama, treptat, de anomaliile acestui sistem. Dacă la începutul piesei el este puternic, atotştiutor, invulnerabil şi domină în relația cu John (un ins care vine să-şi facă tăietura; Paul: „*Nu. Nu. Eu Tai. Tu eşti Tăiat.*"), pe parcursul scenelor, acesta îşi pierde siguranța de sine, îşi arată punctele slabe în fața soției lui (chiar şi a lui John, spre finalul scenei) şi are îndoieli cu privire la viitorul umanității, care va fi condusă de fiul său. În a treia scenă şi ultima, Paul ajunge la închisoare, unde a avut timp să reflecteze asupra societății în care trăieşte şi încearcă cu eşec să-l lumineze pe fiul său, Stephen, despre răul pe care-l sădeşte acest guvern care este la putere şi care, chiar dacă în aparență el se schimbă, rămâne acelaşi şi nu există speranță pentru bine (Paul: „*Deci ăsta este viitorul luminos? Asta este lumea nouă? Copii, care nu ştiu să distingă minciuna de realitate. Of, fiule, fiule. Aş plânge, dar nu mai am lacrimi, futu-i mama mă-sii de lacrimi.")*

Tăietura este acea tortură fizică care este văzută din perspectiva sistemului ca un un ritual care te ajută să te cureți, un rău necesar pentru care ajungi sa te oferi voluntar într-un final pentru că nu mai există altă alternativă. Acest gen de tortură este întâlnită des în poveştile distopice: în *Portocala mecanică*, Alex, protagonistul, alege în defavoarea şederii în închisoare, să încerce noul experiment de a deveni o persoană non-violentă prin ingerarea unor substanțe chimice care, în momentul vizionării unor imagini agresive, îți blochează

[18] Citate din piesa Tăietura de Mark Ravenhill, trad. de Alex Mihăescu, Michaela Michailov (traducere şi adaptare pentru spectacol)

anumiți neuroni responsabili cu aceasta. În *O mie nouăsute optzeci şi patru*, dar şi în filmul *Brazil*, Winston Smith şi Sam Lowry, sunt şi ei la rândul lor supuşi unor torturi fizice şi psihice prin electroşocuri pentru „re-educare", aceştia având un comportament infidel față de regulile sistemului.

*Spectacol **Tăietura**, Arad, regia A. Mihăescu*

În această lume distopică, omului îi este sădită frica de întuneric: tuturor le e frică să închidă ochii. Întunericul te ajută să vezi adevărul şi realitatea. Astfel, tentativele de somn de la amiază ale soției, o îndrumă pe aceasta să aibă viziuni despre munca enigmatică a lui Paul. Paul, la rândul său, este condamnat (în închisoare) să stea în întuneric unde reflectă asupra minciunii în care a trăit şi şi-ar dori să se elibereze de această povară prin tăietură; din călău devine victimă (Paul: „*Vreau ca toată lumea să mă vadă bătut şi înjosit, vreau să simt sângele în ochi şi să văd lama ascuțită în față. Vreau ca toți să vadă ce-am făcut şi să Taie răul din mine.*" Stephen: „*Ce spui? Ce spui tu acolo?*" Paul: „*Sunt mizeria care trebuie distrusă astfel încât tu să te poți purifica.*" Stephen: „*De unde ți-a venit o asemenea idee? Nu. Nu.*" Paul: „*Asta vreau.*" Stephen: „*Dar, e atât de demodat.*" Paul: „*Da. Nu-i aşa?*" Stephen: „*Aşa ceva nu se mai întâmplă.*" Paul: „*Da. Ştiu. Ştiu. Deci va trebui să stau la mititică. Luminile se aprind la cinci şi jumătate, şase zile pe săptămână. Duminica – lux. Să stau la mititică până când vin alții la putere sau până când vă întoarceți voi la metodele demodate.*" Stephen: „*Asta nu se va întâmpla niciodată.*" Paul: „*Asta se întâmplă mereu. Mai devreme sau mai târziu. În curând va trece perioada iertării şi vor exista iarăşi linşări. De abia aştept. Asta merit. Sunt un om rău. Asta merit eu. Imediat se dă stingerea. În orice clipă lumina va începe să tremure iar apoi e întuneric-beznă. Aşa că e mai bine să pleci.*").

Concluzie

Piesa lui Mark Ravenhill este un exemplu de piesă distopică ce poate fi reprezentată cu minim de efort scenic datorită scriiturii sale. Elementele distopice sunt cuprinse în text, folosindu-se de indicatori foarte puternici în imaginația spectatorului prin dialogul şi relația dintre personaje. Piesă într-un act, cu doar trei scene şi extrem de puține indicații şi obiecte scenice (un birou, apartamentul lui Paul şi o cameră; instrumentele pentru tăietură, o pâine), autorul reuşeşte să creeze prin limbajul personajelor lumea distopică în care ei trăiesc. Dramaturgul introduce în primele două scene două personaje episodice, Gita – ajutorul lui Paul de la birou, şi Mina – servitoarea familiei, care nu vorbesc deloc, au doar o acțiune clară de a servi şi care sunt prezentate de personaje ca fiind simpli roboței umani defectați şi dezorientați de societatea în care trăiesc. Ele pot înfățişa partea vătămată a omenirii datorită acestei conduceri totalitare şi regresive.

Distopia social guvernamentală a fost şi este o temă actuală, ea codifică şi decodifică problemele pe care le întâmpină orice societate. Teatrul, care oglindeşte cel mai bine preocupările omului, trebuie să fie preocupat de acest gen.

Referințe bibliografice:

1. Constantinescu, Cătălin, *Paradigme literare ale utopiei*, Editura Universității „Al.I. Cuza", Iaşi, 2004 (http://anticipatia.blogspot.ro/2014/07/pro-scris-2-35-36-1-iulie-2005-text-only.html)
2. Lehmann, H. T., *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009
3. Levitas, Ruth, The Concept of Utopia, Ed. Peter Lang, Germany, 2010
4. Murray, Janet H., *Hamlet on the Holodeck*, The Free Press, New York, 1997
5. Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre (British Drama Today)*, Faber and Faber Limited, London, 2001

Diana Vasile *este asistent universitar doctorand în cadrul UNATC şi susține cursuri de digital storytelling. A terminat secția de Comunicare Audiovizuală din cadrul UNATC, dându-şi licența în scenaristică. A urmat apoi masterul de scriere dramatică, tot din cadrul UNATC. Acum cercetează pentru doctorat tipuri de scriere pentru mediul digital/VR/AR, cu precădere pentru jocuri video. Este pasionată de distopii, SF, new media şi postumanitate.*

Diana Vasile *is a PhD student and assistant at UNATC where she helds digital storytelling courses. She graduated from the Audiovisual Communication Department at UNATC, after a scriptwriting BA. She then went on dramatic writing MA, also at UNATC. Curently she is researching for her PhD types of writing for digital/VR/AR environments, especially for video games. She is passionate about dystopias, SF, new media and post-humanity.*

CORPORALITATE, IDENTITATE ŞI TEHNOCORP ÎN TEATRU[1]

Diana Vasile
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
vasilevdiana@gmail.com

Abstract: *Perhaps theatre is the most able of all arts to talk about the body and its modification. The history of theatre and its present shows so many images with hypostases of the human body (real and virtual, in various movements and positions, painted, technologized). The human body is a fascination for theatre and is definitely its object of work. It becomes even more fascinating when playing the main role, but especially when it goes through a process of technology.*
Keywords: *posthumanism, homo futuris, cloning.*

Prin formele populare ale teatrului de păpuşi, cu marea lui tradiție, curge, la fel ca şi în cele mai avansate descoperiri ale avangardelor teatrale, un puternic curent al teatrului obiectual, care a inspirat tradițiile teatrale vechi precum şi experimentele cele mai noi. Teatrul care se desparte de modelul dramatic[2] are capacitatea de a le reda lucrurilor valoarea lor, iar actorilor umani, experiența, care le devenise străină, a obiectualității. În acelaşi timp, el câştigă un nou spațiu de joc în domeniul maşinilor care pun în legătură omul, mecanica şi tehnologia. (...) Acesta ar anticipa „unitatea" dintre om şi maşină, pasul următor al evoluției.[3]

În avangarda istorică a început cuplarea dintre organic şi mecanic. Ea se continuă sub semnul noilor tehnologii şi cuprinde corpul omenesc şi tot ce ține de el, corp care, cuplat la sisteme informaționale, naşte şi în teatrul postdramatic fantasme noi; apar varietăți ale unui *corp infiltrat tehnic*: imaginile corporale cumplite între organism şi maşinărie, *noblețea* de vis a făpturii umane în *slow motion* (mişcare încetinită), comutarea privirii între prezența live şi

[1] Având în vedere că această ediție reprezintă un număr dublu al revistei noastre, publicăm cu scopul aprofundării prin continuitate un al doilea articol al d-rei doctorand Diana Vasile, pe aceeaşi temă, a Distopiei in teatru si film.

[2] În 1880 începe „criza dramei". Se dezvoltă noi forme de text care nu mai conțin narațiune, nu mai este încărcată toată tensiunea dramatică în dialog. Teatrul se "teatralizează", redescoperindu-şi limbajul. (H. T. Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009, p. 57-59)

[3] H. T. Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009, p. 297

imaginea video a corpului, privirea asupra unei imagini corporale alienate prin procedee tehnologice *close up* (prim-plan). Un motiv mai profund pentru această străduință de a comuta accentul de la abstracțiune la atracțiune ar putea fi găsit în intenția de a contracara, prin corporalitate teatrală, decorporalizarea ce poate fi observată pretutindeni şi care, printr-o sexualizare totală de suprafață, desparte corpul de dorință şi de eros. Baudrillard (sociolog şi filosof francez, asociat frecvent cu postmodernismul şi poststructuralismul) scrie: „Fără să mai vorbim de **reduplicarea genetică**, astăzi avem deja de-a face cu reduplicarea fractală a imaginilor şi a modurilor de apariție a corpului (...) Căutăm împletirea dorințelor în artificializarea tehnică a corpului şi tindem spre multiplicarea lui în obiecte parțiale (...) Astăzi nici măcar nu mai e vorba de a avea un corp, ci de a fi conectat la propriul corp". [4]

S-ar părea că, într-adevăr, tehnologizarea din ce în ce mai accelerată, şi, odată cu ea, transformarea tendențială a corpului dintr-un „destin" într-o maşinărie ce poate fi condusă şi aleasă, un techno-corp programabil, indică o mutație antropologică, ale cărei prime zguduiri sunt înregistrate cu mai multă precizie în arte decât în discursurile juridice şi politice care îmbătrânesc cu atâta repeziciune. Un capitol aparte al teatrului de obiectual îl reprezintă spectacolele cu maşini în loc de actori umani (...), obiecte care aici apar ca un potențial înspăimântător şi distructiv al societății industriale.[5]

Atunci când artistul Stelarc (Stelios Arkadion, artist cipriot de *bio-art performance* care creează după conceptul „corpul e învechit", încercând să extindă capabilitățile corpului uman prin tehnologie) reflectează asupra corpului omenesc că trebuie să se adapteze structurilor informaționale ale celor mai dezvoltate computere, el formulează perspectiva virtuală a discursului mediatic în general – şi care poate fi perspectiva unei mutații antropologice. De exemplu, el şi-a montat pe antebraț o a treia mână care „este pusă în mişcare de contracțiile musculare, traduse electric, din jumătatea inferioară a corpului, inclusiv din picioare" (Wesemann). E vorba de o utopie: dezvoltarea corpului în anumite direcții, intenția ca, în viitor, să i se implanteze ochi artificiali sau cine ştie ce alte noi funcții imprevizibile. În spatele acestor fantasme ale tehnologiei se ascunde o problemă mai complexă şi mai neliniştitoare: întrebarea referitoare la identitate. Se află deja în lucru încercarea ca, prin intermediul computerului, senzațiile corporale proprii să fie transformate în informații, astfel încât o serie de stimuli, impulsuri, succesiuni de mişcări ale propriului corp să-i fie induse altuia (care, aşadar, ar acționa apoi la „programarea" sa asemenea unei păpuşi umane). (...) Dacă prin intermediul computerului pot fi transmise din afară impulsuri propriului corp (fiecare fiind propria sa marionetă), atunci, la orizont se conturează şi faptul că într-o bună zi, vor fi transmise şi impulsuri mentale altor persoane, direct. (...) Astfel de potențiale care nu mai sunt complet fanteziste semnalează situarea sub semnul întrebării a

[4] H. T. Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009, p. 280-281
[5] H. T. Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009, p. 297

identității corpului- chestiune la care artele răspund prin expunerea corpului *tel quel* şi prin strategia apărării prin atac, anulând identitățile sexuale sau de cine ştie ce altă natură – şi încă mai repede decât o face tehnologia. Pragul spre o epocă în care nicăieri nu se mai garantează ceva gen identitate corporală şi chiar mentală este trecut. Acum pot lua naştere nu numai fotografii hibride, dar şi universuri hibride de trăire, care nu mai pot fi atribuite decât unui amestec de organisme şi sisteme de gândire diferite conectate între ele. Peisajul optic ia naştere astfel, în acelaşi timp artificial şi produs de organism, arată o relație reciprocă reală între corpul viu şi tehnica digitală, care poate fi considerată simptomatică pentru perspectivele teatrului postdramatic.[6]

Un număr (*A Number)* este un text dramatic scris de Caryl Churchill (dramaturg britanic, asociat cu *In-yer-face theatre*) care tratează clonarea umană şi efectele acesteia asupra civilizației umane, dar şi ceea ce îi este propriu/autentic fiecărui individ. Autoarea dezvoltă conflictul dintre un tată şi clonele fiului său printr-o interesantă dramaturgie a perspectivelor ce o oferă subiectul: clonarea. Folosind doar două personaje, fiul (şi clonele acestuia ca pe nişte variațiuni ale aceluiaşi individ) şi tatăl, ea se joacă cu mai multe variațiuni de poveste ale acestora.

A number, *Spectacol la teatrul* ***Rude Guerilla***

Conflictul apare când unul dintre fiii săi află despre existența celorlalte clone. Un laborator de genetică a produs ilegal un număr mare de clone ale aceluiaşi embrion al fiului lui Salter („Un savant nebun"[7], spune tatăl).

Tema pe care piesa o atinge, genetica, este de natură *cyberpunk*[8]. Aici se găseşte recurent preocuparea pentru posibile forme de vieți umane sau artificiale: clonarea omului, alte tipuri de incubări genetice, *androizi*, *cyborg*i, roboți, etc. Este un subiect la care ştiința nu a găsit un răspuns şi care fascinează prin misterul pe care acesta îl învăluie.

Gândirea filosofică a science-fiction-ului introduce un concept al identității personale, ridicând problema naturii umane şi postumane, a conştiinței umane, a inteligenței artificiale şi consecințele evoluției ştiinței şi a tehnologiei într-un viitor apropiat sau mai îndepărtat.[9]

---

[6] H. T. Lehmann, *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009, p. 316-318

[7] Citat din *O cifră* (*A number*) trad. de Alexandru Berceanu (variantă nepublicată)

[8] Gen *science-fiction* amplasat într-o subcultură fără legi a unei societăți opresive dominate de tehnologia computerizată (https://en.oxforddictionaries.com/definition/cyberpunk)

[9] Steven Sanders, *The Philosophy of Science Fiction Film*, University Press of Kentucky, 2008, p. 1 Introducere, trad. libera

Retorica domeniului ştiintifico-fantastic îi defineşte pe autorii *cyberpunk* drept „pragmatici şi practicieni" ai postumanității.[10]

În prima scenă, prima clonă a fiului (B2) îl vizitează pe tatăl său (Salter) pentru a afla adevărul depre clone şi despre sine. Adevărul este relativ, subiectiv şi de fiecare dată altul. În fiecare dintre cele cinci scene ne trezim în cinci realități diferite ale aceluiaşi eveniment. Această structură narativă, secvențială, este mai des folosită în film (*Run, Lola, Run!* – Tom Tykwer, 1998, *Rashômon* – Akira Kurosava, 1950, *Existenz* – David Cronenberg, 1999) sau în jocurile video. În general, nu există un final pentru acest gen de poveste, ea îşi propune mai degrabă să pătrundă în realitatea percepută subiectiv de om şi diferitele consecințe ale liberului-arbitru. În *Run, Lola, Run!*, de exemplu, scenariul are un nucleu de la care pornesc cele trei variante ale aceleiaşi poveşti: Lola trebuie să facă rost de o sumă importantă de bani pentru a repara greşeala prietenului său care s-a încurcat cu un mafiot. Pornind de la aceasta, în funcție de alegerile pe care le face contratimp în cele trei poveşti, scenaristul țese trei posibile destine ale personajelor. În *Existenz*, suntem introduşi într-o lume distopică dependentă de jocuri video, într-o lume în care nu mai deosebeşti realitatea de realitatea virtuală. Structura non-lineară a scenariului te plimbă cu dibăcie între cele două realități încât finalul filmului te lasă cu impresia că nu poți desluşi în ce realitate trăiesc, de fapt, aceste personaje. *Un număr* se pliază mult mai bine ca structură pe scenariul filmului *Rashômon* în care câțiva martori ai unei crime sunt chemați în fața judecătorului pentru a depune mărturie: fiecare povesteşte realitatea lui subiectivă a aceluiaşi eveniment.

Un număr intră direct în conflictul piesei, dialogul abundă de umor negru, printr-o ironie la adresa comicului de situație (să te întâlneşti cu clona ta: B2: *Sunt toți fii tăi*. SALTER: *Nu vreau un număr de fii, mulțumesc, eşti suficient, sunt bine*. B2: *Poate după ce află toți totul, ne lasă să ne întâlnim. Ne fac o petrecere, am putea...* SALTER: *Nu o să beau cu doctorii ăia.*), replicile sunt întretăiate de personaje, astfel subiectul este izolat în problema acestei familii, spre deosebire de *R.U.R.* sau *Tăietura* unde dramaturgii îşi plasează subiectul într-un context social şi global. Cu toate acestea, autoarea lasă spațiu de interpretare, cititorul putând să-şi imagineze o lume distopică în care fiecare poate avea clonele sale, neştiind de existența lor.

Salter şi B2, sunt aparent amândoi victime ale acestei proceduri ilegale şi împotriva naturii de care tatăl său nu recunoaşte nimic şi pentru care el hotărăşte să dea în judecată spitalul. B2 este şocat de întâlnirea cu clona sa şi are incertitudini legate de autenticitate, originalitate şi valoare (B2: *Aşa că dacă nu eşti tatăl meu, e în regulă. Dacă nu puteai să ai copii, sau mama şi ați făcut in vitro sau nu ştiu ce ai făcut, chiar cred că ar fi cazul să-mi spui*). Salter este încolțit de chestionările lui B2, astfel încât este nevoit să mărturisească că acesta este clona primului său fiu care a murit într-un accident împreună cu mama sa, fiu pe care-l considera

[10] Andy Sawyer, David Seed, *Speaking Science Fiction (Dialogues and Interpretations*), Liverpool Univeristy Press, UK, 2000, p. 109 (trad. liberă)

perfect. Neputând să accepte moartea acestuia, a apelat la clonare. B2 este efectul condiției tragice a lui Salter care în nenumărate rânduri şi-a greşit poziția de tată şi a încercat să o repare prin clonele fiului său. B2 este o variantă mai îngăduitoare, tolerantă şi emotivă a primului față de tatăl său, acceptând situația fără să se răzvrătească.

În scena doi, B1, fiul prim al lui Salter (care nu este mort de fapt), îl vizitează pe tatăl său, îl înțeapă şi-l ironizează pentru ceea ce a făcut, sentimentele acestuia provenind dintr-o rană adâncă: el a fost alungat de mic de către tatăl său pentru că era deranjant (țipa mult). B1 are un comportament violent verbal şi amenință că ar omorî copilul lui B2 dacă l-ar vedea.

În scena trei, B2 îi povesteşte tatălui său că s-a întâlnit cu primul (B1) şi vrea să plece cât mai departe în lume pentru a evita un conflict cu acesta. B2 este în continuare intrigat emoțional despre originile sale şi află despre mama sa că nu a murit într-un accident, ci s-a sinucis la metrou. Tatăl încearcă să-l convingă pe B2 să nu plece, dar lui îi este frică să nu fie omorât de B1.

În a patra scenă, B1 îi mărturiseşte tatălui că l-a omorât pe B2. Salter este afectat de parşivitatea fiului său original şi printr-un monolog încearcă să-şi justifice acțiunile şi alegerile pe care le-a făcut/le-ar fi putut face (Salter: *„O să-ți zic un gând, aş fi putut să te omor şi nu te-am omorât. Poate am făcut lucruri cumplite, dar nu te-am omorât. Aş fi putut să te omor şi să am alt fiu..."*.)

În scena a cincea, întâlnirea cu Michael Black, o altă clonă a fiului său, îi dă oportunitatea lui Salter de a porni o relație bună cu alt fiu. Michael este încântat de întrevederea cu tatăl său, privind dintr-o lumină pozitivă situația clonării (Michael: *„Toți oamenii aceştia similari făcând lucrurile unul ca celălalt sau puțin diferit sau orice faci, ce încântare pentru bătrânul profesor sonat dacă ar fi trăit să vadă ...Avem nouăzeci şi nouă la sută dintre gene la fel cu orice alt om. Avem nouăzeci cu un cimpanzeu. Avem treizeci la sută cu salata. Îmi dă un sentiment de apartenență."*), în opoziție cu B2 care este înspăimântat de numărul clonelor, de unde poate autoarei i-a venit inspirația titlului piesei *(*B2: *„Am avut impresia, ştiu că poate mă înşel, pentru că poate eram într-o stare de şoc, dar am avut senzația că eram toți un număr şi eram incluşi în el. Eram inclus în el."*)

Condiția lui Salter este la fel de tragică ca cea a lui Paul, în *Tăietura*: cei doi trebuie să trăiască pentru tot restul vieții cu sentimente de vinovăție şi regret a ceea ce au făcut (clonarea şi tăietura), fapte ireversibile pentru care sunt luați la răspundere de familia lor (clonele, respectiv fiul şi soția); Salter: *„Eu am făcut nişte lucruri rele. Merită să sufăr. Am făcut lucruri bune. Aş vrea recunoaştere."*/ B2: *„Aşa simte toată lumea cu siguranță."*/Salter: *„El încă mă condamnă."*/ B2: *„Atunci e o diferență."*/ Salter: *„Îmi aduci aminte de el."*/ B2: *„Şi mie îmi aduc aminte de el. Amândoi te urâm*.". Dacă în *Tăietura* Paul ajunge la închisoare pentru faptele sale, în *R.U.R*. întreaga civilizație umană este decimată pentru că a dat naştere lumii roboților, în *Un număr*, Salter este nevoit să-şi caute fiul perfect printre clonele acestuia şi să îşi repare

greşelile (Salter: *„Acum nu mai am cum să îndrept."*/ Michael*: „Mai suntem încă nouăsprezece."*/ Salter*: „Nu e acelaşi lucru."*)

„Dintre toate ideile care marchează istoria corpului, dublul este fără îndoială cea mai veche. Dar dublul nu este tocmai o ipoteză: este o figură imaginară care la fel ca şi sufletul, umbra, imaginea din oglindă, bântuie individul ca un alter-ego al său [...].

Clonele. Clonarea. Butaşi umani la infinit, fiecare celulă individuală a unui organism capabilă să devină din nou matricea unui individ identic. [...] Utopie monocelulară care, prin intermediul geneticii, permite ființelor complexe să îndeplinească destinul protozoarelor.

Chiar dacă clonarea desființează radical Mama, dar şi Tatăl, împletirea genelor lor şi suprapunerea parțială a diferențelor lor, mai presus de toate este actul comun care constă în procreare. Clona nu se naşte, ea încolțeşte din fiecare segment al său. Se poate specula cu privire la bogăția fiecărui branşament vegetal că ar rezolva toată sexualitatea oedipiană în slujba sexului *non-uman*, a sexului prin apropiere şi reducere imediată – este un caz ce nu mai ține de o problemă de fantezie a auto-geneticii. Mama şi Tatăl au dispărut, nu într-un serviciu de libertate aleatorie a individului, ci în serviciul unei matrice numită cod. Fără mamă, fără tată: o matrice. Este matricea unui cod genetic care *dă naştere* la infinit bazată pe un mod funcțional scăpat de toată sexualitatea aleatorie.

Nici copil, nici geamăn, nici reflexie narcisistă, clona reprezintă materializarea dublului pe cale genetică, ceea ce conduce la abolirea alterității şi a imaginației.

Astfel se pune capăt totalității. Dacă toată informația se regăseşte în fiecare dintre particulele clonei, întregul îşi pierde sensul. Este, de asemenea, şi sfârşitul corpului, a acestei singularități numită corp, al cărui secret este tocmai faptul că nu poate fi segmentat în celule suplimentare, că el este o configurare indivizibilă.

Clonarea este, deci, ultimul stadiu al istoriei modelării corpului care, redus la forma lui abstractă şi genetică (prin simularea şi artificializarea codului genetic), individul este osândit la un angrenaj în serie. Ar trebui să ne aducem aminte cu această ocazie ceea ce spunea Walter Benjamin despre opera de artă în epoca reproductibilității tehnice. Ceea ce s-a pierdut în opera reprodusă în serie este *aura* sa, această calitate singulară de aici şi acum [...]. Ceea ce s-a pierdut este originalul pe care numai o istorie nostalgică şi retrospectivă îl poate reconstitui ca fiind cel autentic."[11]

Concluzie

Un număr este un *Matrix* (Lana şi Lilly Wachowski, 1999) care devine posibil din spațiul virtual în spațiul real din cauza procesului de clonare unde protagonistul piesei (ca şi cel al filmului) este matricea, originalul care se pierde în copiile sale.

[11] Jean Baudrillard, *Simulacra et simulation*, ed. Éditions Galilée, 1981, p. 97-100 (trad. liberă)

Autoarea a demonstrat că un subiect complex de natură *science-fiction*, cum ar fi identitatea (de natură virtuală) şi corporalitatea (de natură fizică), pot fi aduse în scenă cu uşurință, fără foarte multe mijloace tehnologice.

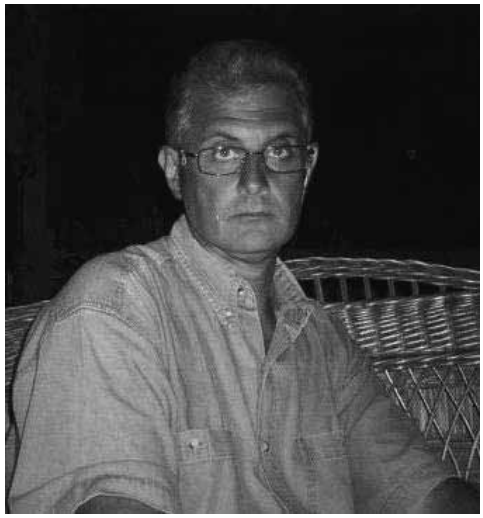
Referințe bibliografice:

1. Baudrillard, Jean, *Simulacra et simulation*, ed. Éditions Galilée, 1981
2. Lehmann, H. T., *Teatrul postdramatic*, Ed. Unitext, Bucureşti, 2009
3. Sanders, Steven, *The Philosophy of Science Fiction Film*, University Press of Kentucky, 2008
4. Sawyer, Andy şi David Seed, *Speaking Science Fiction (Dialogues and Interpretations*), Liverpool Univeristy Press, UK, 2000

Diana Vasile *este asistent universitar doctorand în cadrul UNATC şi susține cursuri de digital storytelling. A terminat secția de Comunicare Audiovizuală din cadrul UNATC, dându-şi licența în scenaristică. A urmat apoi masterul de scriere dramatică, tot din cadrul UNATC. Acum cercetează pentru doctorat tipuri de scriere pentru mediul digital/VR/AR, cu precădere pentru jocuri video. Este pasionată de distopii, SF, new media şi postumanitate.*

Diana Vasile *is a PhD student and assistant at UNATC where she helds digital storytelling courses. She graduated from the Audiovisual Communication Department at UNATC, after a scriptwriting BA. She then went on dramatic writing MA, also at UNATC. Curently she is researching for her PhD types of writing for digital/VR/AR environments, especially for video games. She is passionate about dystopias, SF, new media and post-humanity.*

DESPRE STRUCTURA DRAMATURGICĂ LINIARĂ (PRIN ACUMULĂRI SUCCESIVE – PLOTURI) ÎNTR-O CONSTRUCȚIE ASOCIATIVĂ ÎN *ANDREI RUBLIOV* DE ANDREI TARKOVSKI



Dominic Dembinski
UNATC „I.L. Caragiale" Bucureşti
dominicdembinski@gmail.com

Abstract: *„Andrei Rubliov" by Andrei Tarkovski is not just a movie. It's more than that. It is a state, an experience, an existential fact that encompasses the fiction of an exemplary destiny, a poem in cinematic prose, but also a plastic symphony, though monochrome with infinite nuances of black and white to the explosions of color that bring to prim plan the textures of the miraculous icons of the iconic medieval icon painter. It is, I believe, the quality, the destiny of the great works to transcend the genre of their composition, their specific literary, plastic or musical environment to become one together.*
Keywords: *Andrei Tarkovski, icon, plot, sacred.*

Filmul *Andrei Rubliov* de Andrei Tarkovski nu este un film. Este mai mult de atât. Este o stare, o experiență, un fapt existențial ce înglobează ficțiunea unui destin exemplar, un poem în proză cinematografică, dar şi o simfonie plastică, deşi monocromă cu inflexiuni de nuanțe infinite în gama alb-negru până la explozii de culoare ce aduc în prim plan texturile mirificelor icoane ale ilustrului iconar medieval. Este, cred, calitatea, destinul marilor opere să transceadă genul alcătuirii lor, mediul lor specific fie literar, plastic sau muzical spre a deveni toate laolaltă. Muzica lui Beethoven nu este doar muzică, este operă pură, indefinibilă, glas al Ziditorului Suprem ce s-a întrupat în geniul unui biet om. Sculpturile lui Brâncuşi țâşnesc din materia alcătuirii lor şi devin muzică, aşa cum simfoniile mozartiene, melopeele lui Bach sunt armonii stabile, eterne, marmură sau piatră sfântă perenă. Filmele lui Tarkovski, toate, nu sunt multe, tind dincolo de a fi epopei ale a şaptei arte către statutul de capodopere ce-şi depăşesc genul devenind sinteze artistice, poeme, ideograme pe care însuşi autorul nu le explică şi le descarcă de simple conținuturi simbolice definindu-le ca

experienţe artistice, catarctice, rugăciuni prin care se mântuie pe sine şi, poate, pe spectatorul dispus la înălţimile spovedaniei.

Poate cea mai complexă operă a sa – dar asta doar din punctul de vedere al unor semnificaţii mai limpezitoare, *Andrei Rubliov* este filmul nefilm, este povestea spusă, respusă pe diferite tonuri, game, armonii şi arpegii ale statutului dumnezeiesc al artistului suferitor şi în luptă cu lumea, cu diavolul. Artistul, creatorul uman, înmulţitorul de talanţi conform pericopei scripturale, oglindă a Ziditorului Suprem este răspersonificat ca într-o succesiune de oglinzi magice într-o risipă de personaje dintre care Rubliov este doar un focar: duhul creator, de fapt scânteia divină sunt conţinute în mujicul zburător, măscăriciul diabolic, călugării iconari mai mult sau mai puţin dăruiţi, Teofan Grecul cel supărat pe umanitate, blândul Rubliov care nu doreşte să picteze iadul, apocalipsa spre înspăimântarea oamenilor, meşterii zidari orbiţi la propriu de invidia unui cneaz, bărbaţi şi femei ce practică ritualurile păgâne, dar tot spre a se apropia de Dumnezeu, căci ritualul este şi el o artă, Kiril, artistul în veşnică criză şi ispăşire, ucenicii iconari ce pictează fără să înţeleagă ce fac, creatori de forme, apoi puştanul Boriska ce construieşte clopotul fără să ştie nicio reţetă sau meşteşug, Iisusul rus care este răstignit iarna pentru o vină nespusă – o galerie de personaje ce caută să definească tipologii artistice, creatoare dar, în fapt, figura tainică a lui Dumnezeu care în om îşi face portretul cum spunea un mare duhovnic.

Aşadar, acest film poate fi numit oricum: poem, sculptură, simfonie, pictură, eseu filosofic, uneori film alteori teatru tragic, comic, colecţie de simboluri unele clare, limpezi altele de o încifrare naturală, adică colecţie de taine ce conotează precum fenomenele naturale care şi ele vorbesc într-un mod cifrat, tainic. Zborul lebedelor, lebăda ucisă, furnicile ce suie pe un picior descărnat al artistului, ploaia, funigeii, fulgii de zăpadă, noroiul, caii ce se tăvălesc pe pământul reavăn, merele putrede, câinele devotat ucis în bătaie, biserica arsă, biserica cu ziduri albe precum foile nescrise, noroiul ce le maculează, câmpurile de rapiţă sau apa fluviului ce poartă lumânările ritului păgân. Tarkovski este marele dirijor, cel ce orchestrează acest dans al semnelor, al imaginilor ce trec repede de nivelul semantic structuralist ce explică, decodifică către o operă ce se alcătuieşte tainic într-o patetică rugăciune.

Desigur că, dincolo de aceste aspecte metafizice, regizorul şi scenarist a uzat de un limbaj dramaturgic aşa cum orice compozitor se foloseşte de aceeaşi scală a notelor muzicale.

Rostul acestei scurte lucrări ce încearcă să lămurească o problemă de structură este să comită, în cazul de faţă, o cercetare precum o impietate. N-are rost să investighezi o taină, să o explici, căci o sfărâmi. Dar, din raţiuni didactice, voi încerca să o fac pe scurt şi cu sinceră smerenie. Este modul meu de a mă apropia nu numai de capodoperele tarkovskiene, dar şi de tot ce devine operă artistică mitologică.

Structura dramatică a filmului este, după mine, romanescă. El a pornit chiar de la un scenariu literar foarte elaborat şi scris cu har, dincolo de categoria decupajului regizoral care

probabil a existat, dar ca o consecinţă a unui roman fluviu. Acest roman – povestea, poveştile din scenariul *Andrei Rubliov* – este citibil în sine şi poate concura literar cu orice poveste valoroasă, adică scenariul trăieşte şi în sine, nu este doar o schelă, un eşafodaj al unui film.

Tarkovski îşi scria scenariile precum opere literare. Apoi se autoecraniza. Modalităţile lui dramaturgice s-au diversificat şi au evoluat literar de la liniaritatea *Copilăriei lui Ivan*, *Andrei Rubliov* la structurile discontinuue, aluzive din *Oglinda,* trecând apoi prin imensa metaforă a *Călăuzei* până la restrângerea hipnotică din cele două aproape haiku-uri cinematografice – *Nostalghia* şi *Sacrificatio*.

Mă întorc la *Andrei Rubliov*. Aici Tarkovski a ales un personaj emblemă, un erou ce coagulează poveştile, le concentrează în cercuri de forţă în jurul său, le disipează, se înlocuieşte pe sine cu alţi eroi, dispare, reapare într-o măiastră alcătuire dramatică ce creşte, se amplifică, adună izvoare diverse, aluviuni, poveşti, fabule paralele precum un imens fluviu ce îşi urmează neclintit drumul spre mare, drumul spre desăvârşirea cromatică finală a icoanelor ce stau, au rămas mărturia suferinţelor, experienţelor unei, unor vieţi.

Filmul acesta, atâta cât este film, dramaturgie, devine un exemplu clasic de naraţiune ce evoluează prin acumulări succesive, prin ploturi care se leagă şi dezleagă într-un firesc ce amintesc mişcarea suavă, îngândurată sau veselă a norilor de pe cer!

Dar aceste acumulări ce definesc evoluţia personajului emblematic, aşa-zis central, sunt specifice unui mod de abordare deosebit, supus unei poetici proprii marelui regizor.

Invenţia dramaturgică majoră a filmului este tocmai acest tip special de acumulări esenţiale de înaintări, opriri, crize, decăderi ale personajului. Rubliov evoluează discontinuu şi în etape contradictorii. Mereu pare că s-a rezolvat pe sine, că va alege drumul just, al talentului său magnific sub oblăduirea de început a lui Teofan Grecul, apoi a credinţei pravoslavnice, ca pe urmă să planeze în crize puternice, decăderi din propriul statut, întoarceri, împuţinări, renunţări ce culminează cu magnificul legământ al tăcerii ca şi penitenţă a creaţiei, sinucidere artistică din care apoi îşi revine prin asumarea acţiunii de a deveni un simplu martor al miracolului devenirii clopotului din mâinile unui înger murdar, Boriska – ultima efigie tainică a creatorului, a celui care creează dincolo de tehnică, ştiinţă, experienţă, omuleţul minuscul, nevolnic dar însufleţit de Dumnezeu. Vreau să spun că, precum marii creatori, Tarkovski nu este fidel dramaturgiei clasice, el se refuză încadrării chiar în acest prototip al acumulărilor succesive, căci Rubliov creşte şi descreşte ca personaj, trece prin sincope care îl întorc deseori din drum, el nu pictează nimic în film, el trăieşte, îndură viaţa, istoria, propriul talent şi har, dar nu este scutit de masive şi contradictorii crize. Eroul nu trece gradual prin etape cumulative, ci evoluează spiralat mai degrabă în modalitatea şi tonul asociativ. Trecerea lui prin film este complexă însă difuză, nu este eroul clasic omniprezent, ci despre el vorbeşte lumea în care trăieşte, mereu alte personaje în acest genial mod aluziv în care un roi, o constelaţie de personaje depun mărturie fără să vrea

despre el, iconarul genial. Rubliov luptă cu lumea pe care o îndură, dar tocmai această luptă, aceste renunțări şi înfrângeri îl fac mai puternic şi îi substanțializează geniul până acolo unde înțelegem la sfârşit că icoanele lui sunt roadă a suferinței, a smereniei, a tristeților şi înfrângerilor, că opera de artă este, scuzați-mi locul comun, efectul perlei născute din rana însângerată a scoicii, cutia de rezonanță a mării, a lumii.

Dramaturgia lui Tarkovski din *Andrei Rubliov* este exemplară prin faptul că este contradictorie şi, precum harul lui Boriska făcătorul de clopote, nu are la bază rețete sau metode recognoscibile, uşor încadrabile. Scriitura lui Tarkovski este mirabilă, căci şi ea este o taină, cum altfel poți vorbi de taine decât urmându-le?!

Referințe bibliografice:

1. Tarkovsky, Andrey, *Sculpting in Time*, University of Texas Press, Austin, 1987
2. Tarkovsky Andrey, *Time Within Time – Jurnal 1970-1986*, Faber&Faber, London, 1994
3. Erofeev, Victor, *Enciclopedia Sufletului Rus*, ed. Paralela 45, Piteşti, 2003

Dominic Dembinski *este regizor şi producător de teatru, film şi televiziune. De-a lungul carierei sale a montat peste 30 de spectacole pe scenele țării şi numeroase filme, emisiuni şi spectacole de televiziune. Activitatea sa profesională include funcția de regizor artistic la Teatrul de Stat din Constanța, la Teatrul „C.I. Nottara", în prezent fiind regizor artistic şi producător la Casa de Producție a Societății Române de Televiziune şi membru activ a două importante asociații de breaslă – UNITER şi UCIN.*

Este absolvent al IATC „I.L. Caragiale" Bucureşti, secția Regie şi al unui stagiu excepțional la „The Lee Strasberg Theater Institute" din New York. Din 2015 este doctorand la UNATC „I.L. Caragiale", cercetările sale urmând a fi finalizate prin lucrarea de doctorat cu tema „Teatrul de televiziune şi Sacrul".

În cadrul UNATC susține, în calitate de profesor asociat la Departamentul de Studii Teatrale, cursul „Inițiere în universul teatrului de televiziune". A elaborat numeroase articole de specialitate pentru reviste şi secțiuni de profil precum: Teatrul, România Literară, Korunk, Secolul XX, Teatrul Azi.

Dominic Dembinski *is a theatre, film and television director and producer. Over the course of his career, he has staged over 30 shows on the country's scenes and numerous films, performances and TV performances. His professional activity includes the position of artistic director at the Constanta State Theatre, at the „C.I. Nottara" Theatre, currently being an artistic director and producer at the Production House of the Romanian Television Society and an active member of two important guild associations - UNITER and UCIN.*

He is a graduate of IATC „I.L. Caragiale" Bucharest, Department of Directing and an exceptional stage at The Lee Strasberg Theater Institute in New York. From 2015 he is a PhD student

at UNATC „I.L. Caragiale", his research soon to be finalized through his doctoral thesis „Television Theatre and the Sacred". At UNATC, as Adjunct Professor at the Department of Theatre Studies, „Introduction in the Universe of Television Theatre course.

He has written numerous specialized articles for magazines and sections such as: Teatrul, România Literară, Korunk, Secolul XX, Teatrul Azi.

Ştefan Iordache, Actorul - Rege „cu un înger pe umăr…"

„- O carieră de peste patru decenii, fără eşecuri. Eşti un învingător. Va veni momentul în care va trebui să părăseşti această scenă…Ți-e frică?

- Da, mi-e frică. Mulți oameni îşi doresc să moară în somn. Dar eu aş vrea să ştiu când mor, chiar dacă m-aş chinui. Poate mai există o şansă. Vreau să lupt cu moartea. Vreau să o văd, să o simt.

Am să plec, totuşi, cu regretul că nu am copii. Eu am considerat că înainte de toate e arta mea. Acum, îmi dau seama că aş fi avut timp şi pentru artă şi pentru copil. Dar e prea târziu. O să văd cum mă descurc. Vorba ceea: fiecare moare singur. Kazantzakis spunea: "Pământul e femeia care aşteaptă să fie fecundată de ploaie, de apă. Şi deasupra tuturora – măria sa Soarele". Probabil că, atunci când voi fi pământ, voi simți şi mai bine mângâierea apei şi mângâierea Soarelui..." - este mărturisirea actorului, cu care am încheiat cartea Regele Scamator – Ştefan Iordache.

Aşa cum a dorit, şi-a privit moartea în față. A cerut să i se aprindă o lumânare. A plecat la Domnul într-o zi mare – 14 septembrie 2008. Înălțarea Sfintei Cruci. O zi a durerii, a Răstignirii, dar şi a Luminii, a bucuriei Învierii.

Când l-am cunoscut am descoperit un om „cu o inimă caldă şi un cap rece". Un artist cu multe ascunzişuri, cu un labirint interior foarte special, greu de definit. Un actor care nu poate fi disecat. Nici măcar de prieteni sau parteneri. Ştia să se uite la un copil, la o femeie, la o floare, să trăiască fericit într-o curte cu iarbă şi pomi. Se închidea repede când nu-i plăcea un lucru. Când se deschidea, ochii, felul cum râdea te urmăreau. Avea un rictus fermecător, numai al lui. Obsedat de singurătatea sa, avea o nevoie disperată de solidaritate şi prietenie. Uneori era greu de înțeles şi de suportat. Am fost alături la câteva petreceri. De ani buni, împreună cu absolvenții-teatrologi, obişnuiam să facem „banchetul de adio" la Gruiu. Cadoul, atât de aşteptat, al amfitrionului Ştefan Iordache – lăutarii de la „Şarpele Roşu" şi muzica lor – fac amintirea de neuitat.

„Bre, muică, tu scamatoriu o să te faci!"

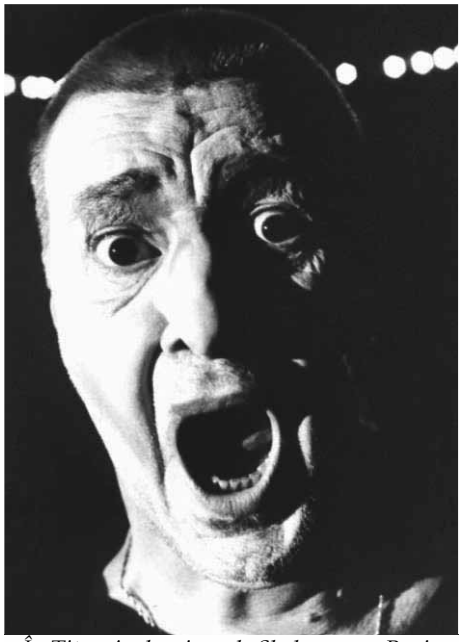
Băiatul plecat din Rahova şi ajuns în „jilțul" lui Hamlet avea aristocrația în sânge. În escapadele bahice, era un „Crai de Curtea Veche". Alcoolul îl elibera, nu-l îmbăta. Camera în care dormea era plină de icoane. Pe scenă l-a întruchipat pe Iisus în *Maestrul şi Margareta*. O

trăire extraordinară, ca şi credința, despre care prefera să vorbească prin tăcere. Tot ce era mai bun în el aduna pentru scenă. Spusele bunicii, care l-a iubit cel mai mult, mi se pare că-l definesc perfect: "Bre, muică, tu scamatoriu o să te faci!"

Sceptic la vorbele mari, un entuziast introvertit, un personaj enigmatic, plămădit din contradicțiile care-i desemnează aura. Este magnetul care ne atrăgea, ne fascina, ne făcea să întoarcem capul după el pe stradă sau spre rampă.

Văzându-l la începutul carierei, la Nottara, Liviu Ciulei nota: „Bravo pentru debutul bucureştean al tânărului Ştefan Iordache!". Admirația marelui om de teatru avea să fie confirmată de o biografie care va da splendoare regală profesiunii de actor. Ştefan Iordache figurează printre creatorii unor spații de elită ale culturii româneşti: Teatrul Nottara, Teatrul Mic, Teatrul Național din Craiova, Teatrul Național din Bucureşti, Studioul Casandra.

Iisus în Maestrul şi Margareta după Mihail Bulgakov. Regia Cătălina Buzoianu, Teatrul Mic



În Titus Andronicus de Shakespeare. Regia Silviu Purcărete, Teatrul Național din Craiova

Un nume emblemă: STEPHANOS – „coroană" în limba greacă

Timp de patruzeci de ani nu a fost previzibil, nu a fost repetabil. A înfruntat mitul unor interpretări intrate în istoria teatrului. A creat un cu totul alt Richard III, alt Hamlet, alt Petru Rareş, alt Rică Venturiano, alt Cațavencu. A impus efigii greu de depăşit unor roluri din marea dramaturgie: Shakespeare, Brecht, Ghelderode, Pirandello, Caragiale. A dat strălucire unor genuri ca: musical, teatru-dans, one-man-show. A fost un instrument ideal pentru regizori; actor-fetiş, în teatru, pentru Cătălina Buzoianu şi, în film, pentru Dan Pița şi Şerban Marinescu. O răscruce artistică pentru Silviu Purcărete şi Dinu Cernescu. Recitalul din *Hamlet* îl propulsează în elita marilor actori shakespearieni, presa din străinătate comparându-l cu Laurence Olivier şi Innokenti Smoktunovski. A fost o întâlnire fastă pentru

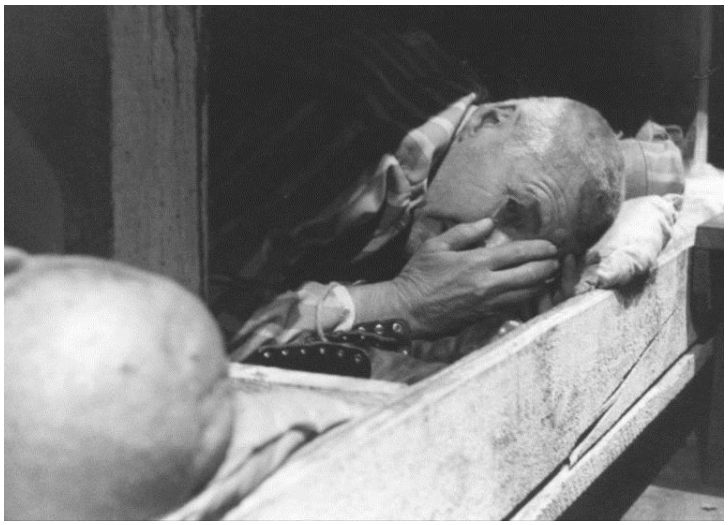
Mitică – un prinţ al mahalalei în De ce trag clopotele, Mitică. Regia Lucian Pintilie

colegul său din studenție, Emil Boroghină, autorul miracolului „Teatrul Național din Craiova – pelerin în marele teatru al lumii". Performanța interpretativă a lui Ştefan Iordache din *Titus Andronicus* va fi hotărâtoare în obținerea „Premiului Criticii pentru cel mai bun spectacol străin" la Festivalul de Teatru al Americilor de la Montréal. Arta sa consacră breasla actorilor, fiind primul dintre ei încununat cu Premiul Academiei Române.

„Cu un înger pe umăr şi un diavol în buzunar", senzual şi spiritual, exercita o fascinație aproape erotică asupra celor din jur: public, parteneri, prieteni. Numele lui este o emblemă. Acelaşi cu al Arhidiaconului Ştefan, întâiul mucenic creştin. Stephanos – în limba greacă – înseamnă „coroană", cea cu care erau încununați învingătorii.

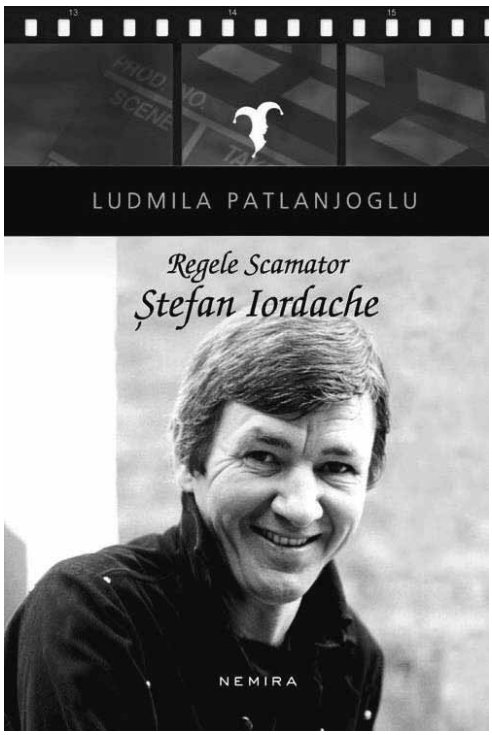
În jocul cu viața, în jocul cu arta, în jocul cu moartea a rămas Actorul – Rege.

Victor Petrini în Cel mai iubit dintre pământeni după Marin Preda. Regia Şerban Marinescu



Ludmila Patlajoglu

Reverență pentru Actorul – Rege



La Teatrul Național, în sala unde a jucat ultimul rol, oameni de teatru şi de film, personalități ale vieții publice, prieteni şi simpli admiratori s-au întâlnit să-i celebreze viața şi opera la 10 ani de la trecerea în neființă.

Un film document cu secvențe antologice din spectacole şi filme a depus mărturie despre arta marelui actor. S-au rostit cuvinte de prețuire şi aduceri aminte tulburătoare. Autorii lor au fost: Ion Caramitru, George Banu, Silviu Purcărete, George Ivaşcu, Emil Boroghină, Maia Morgenstern, Ilinca Tomoroveanu, Valeria Seciu, Sanda Manu, Carmen Galin, Monica Andronescu, Şerban Marinescu, Dan Pița, Ileana Iordache - sora actorului, doctorița Dana Safta – prieten de suflet, cea care a fost alături de cuplul Ştefan Iordache – Michaela Tonitza Iordache până în ultima clipă.

Editura Nemira a lansat în colecția Yorick cartea *Ştefan Iordache – Regele Scamator*, aflată la a treia ediție. Amfitrionii şi organizatorii evenimentului au fost, alături de TNB, Centrul de Cultură şi de Tineret „Ştefan Iordache" al Primăriei Sectorului 5, UNITER, Nemira, TVR, Radiodifuziunea Română, UNATC „I.L. Caragiale", FNT - mişcarea de rezistență, ICR.

Daniel Florea, primarul Sectorului 5 (unde Ştefan şi-a petrecut tinerețea), a povestit cum l-a întâlnit pe actor în copilărie - o întâmplare fericită care l-a urmărit şi care a dus peste timp la naşterea Centrului „Ştefan Iordache". Un loc ales (director Rareş Hopincă), ce oferă burse şi inițiază tinerii în artele spectacolului şi care se implică în creația unor producții artistice de elită. Un semn emoționant de perenitate a fost darul membrilor Centrului, elevi de la Liceul „Dimitrie Bolintineanu" (unde Ştefan a fost elev) şi Liceul „Gheorghe Lazăr". Ei au realizat, îndrumați de profesorul Adrian Popescu, un imens portret din lego-uri. În aplauzele asistenței, ultimele „piese" au fost puse de Mariana Mihuț, Victor Rebengiuc, Ileana Iordache şi primarul Daniel Florea.

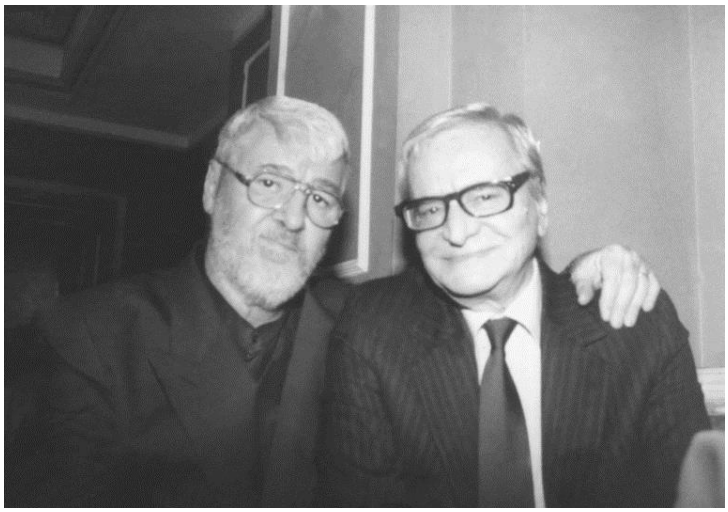
Cei prezenți au fost invitați la un festin cu şampanie, aşa cum îi plăcea lui Ştefan Iordache să îşi primească oaspeții.

Întâlnirea cu Actorul – Rege a fost o bucurie împărtăşită, cu toții am rămas seduşi de *arta de a seduce* a lui Ştefan Iordache, care s-a păstrat nealterată peste timp.

Emblema unei generații

Marele actor, orice joacă, atrage neîncetat privirea sălii. El nu se dizolvă într-o comunitate. Destinul său se numeşte însingurare, *însingurare de poet*. Pe Ştefan Iordache, pe o scenă, nu l-am văzut decât *singur*. Față în față cu sine însuşi.

George Banu



Iordache a fost un actor magnific. Cel mai mare din ultimele generații. În rolul lui Richard III căruia amândoi, pe rând, i-am dat viață pe scenă, a fost mai bun decât mine. Mi-a plăcut mult mai mult de el decât de mine.

Radu Beligan

Nu puțini au fost aceia care l-au asemuit cu Laurence Olivier şi cu Peter O`Toole… El a fost, însă, Ştefan Iordache, unicul, unul dintre cei mai mari actori români. Un actor planetar. Cu siguranță, rămâne cel mai strălucit produs al promoției şi generației noastre şi este un privilegiu să poți avea un reper, să existe un actor la care să te referi, să te raportezi, să poți spune: eu am fost coleg în studenție cu…

Emil Boroghină

Nimic nu era imposibil pentru el. Ştefan a fost întotdeauna foarte corect față de actul de creație, față de condiția lui de artist. Era plin de o fericire de a juca, pe care am întâlnit-o la puțini actori.

Cătălina Buzoianu

Ştiu că, dacă nu exista, trebuia inventat. Şi, dacă nu ai un Ştefan Iordache în generație, îl cumperi cum spun bătrânii. Pentru noi, el este o stea şi o mână întinsă, o mână puternică, fermă şi adevărată. *Linişte, că ne privim în ochi* – spunea Marin Sorescu, care i-a fost prieten. Cu Ştefan Iordache ai marea bucurie să te poți privi în ochi.

Ion Caramitru

Rolul vieții lui a fost să fie perfect! Asta şi-a dorit. Această perfecțiune în tot ce face.

Dinu Cernescu

Avea ceva absolut unic. Întâlnirea cu Ştefan Iordache era terapeutică. Avea o fascinație asupra publicului, care merge cu el din prima secundă.

Dana Dogaru

Ştefan era un om bogat pe dinăuntru şi asta se vedea. Apariția lui impunea. Vocea, modul de a fi, de a se mişca, în rol, pe scenă şi pe ecran, ținea şi de ceea ce a câştigat din viață. Şi viața lui a fost bogată şi clară. De asta este un mare actor.

Gheorghe Dinică

Când scriu muzica unui film, dimensiunea actorilor devine cheia care deschide dimensiunea muzicii. Ştefan Iordache redimensiona miraculos imaginea actorilor, şi în film, şi pe scenă, şi în viață…

Adrian Enescu

A fost cel mai bun, cel mai mare actor al nostru, din toate timpurile. Actorul – Nepereche în teatru şi film.

Carmen Galin

În generația noastră, Ştefan înseamnă *tinerețe fără bătrânețe*, un pedagog extraordinar, fără să ai sentimentul că îți dă lecții, că îți predă. El te atrăgea, cu o discreție rară, către performanță. Când îl vedeai pe scenă sau aveai norocul să îi fii alături, te îmbrăca în aura lui.

Vladimir Găitan

Când a venit la Craiova, toți s-au aşteptat să vadă o mare vedetă. Or, el a muncit ca un student şi a impus tuturor această stare de studenție, totală şi fără menajamente.

Tudor Gheorghe

Cânta, dansa, plângea, urla, povestea cu umor şi durere despre necazul românului, despre prostia conducătorului, despre țara asta, o țară tristă. Ultima replică din *Astă seară stau acasă*, la care am colaborat, era: *Nu mă miră, mă-ntristează!* Ştefan era un artist curajos".

Toni Grecu

Unul dintre motivele mele de admirație pentru Ştefan, ca lider de generație, este faptul că a ştiut să pună o barieră între profesiune şi bucuria de a trăi. El impunea o disciplină absolut molipsitoare. *Când repetăm, repetăm! Când bem, bem!*

Emil Hossu

Născoceam tot felul de jocuri în care Ştefan era întotdeauna personajul principal. El era preferatul bunicii, care îl iubea şi spunea că o se facă *scamatoriu*. L-am admirat întotdeauna. Când l-am văzut prima oară pe scenă am fost atât de copleşită, încât m-a podidit plânsul şi după aplauze nu m-am mai putut ridica de pe scaun.

Ileana Iordache

A fost un interpret ideal pentru teatrul de avangardă. El continuă să rămână pentru mine un actor utopic, care îmi bântuie fanteziile artistice.

Petrică Ionescu

Intra în relație firesc cu noi, tinerii. Ne proteja, lângă el înfloreai, aveai curajul să încerci, să cauți – pentru că maestrul e acolo, îți dădea siguranța că e bine. Şi, dacă greşeai, te ajuta discret, delicat, ca şi cum nu ar fi fost Marele Iordache.

George Ivaşcu

Dintre toți prietenii, el este sufletul meu. E mai mult decât actorul, e familia mea. Ne lega o frăție pe profesie, dar şi pe viață.

Şerban Marinescu

Ştefan face parte dintr-o speță rară. El nu a făcut curte publicului, partenerilor. Totdeauna oameni au venit spre el, el n-a întins o mână, o privire ca să cucerească. Nu ştiu să fi dat vreodată pe cineva la o parte. El a avut întotdeauna locul lui, care a fost numărul unu.

Sanda Manu

Tot ce a făcut pe scenă sau pe ecran poartă *marca* Ştefan Iordache. Un uriaş actor al generației noastre!

Mariana Mihuț

Este, neîndoielnic, una dintre puținele personalități emblematice pentru noi. Forța talentului, patima profesiei şi energiile lui neobişnuite sunt de-a dreptul copleşitoare.

Ovidiu Iuliu Moldovan

Eram studentă şi m-a tulburat profund felul său de a fi. El a dat sens profesiunii pentru care mă pregăteam. Pe platou şi pe scenă, mi-a întins o mână afectuoasă. Mă simțeam egalul Domniei Sale şi asta a fost important pentru mine şi îi sunt recunoscătoare.

Maia Morgenstern

Fănică Iordache era, pe scenă, un hohot al florilor, un faun şi un crâng înverzit pentru bucuria spiriduşilor. Teatrul a fost crucea răstignirii lui, dar şi pragul peste care se trece în nemurire.

Fănuş Neagu

Timpul pe care l-am trăit îl regăsim în arta lui. Când juca, totul, în jurul lui Ştefan, se afla la temperatura cea mai înaltă.

Virgil Ogăşanu

Când ne-am întâlnit, aveam, amândoi, 23 de ani. Eu şi Ştefan am fi fost acel cuplu posibil, care s-a întâlnit la bătrânețe şi s-a iubit timp de patru zile. Diferența e că noi nu eram bătrâni, ci *în plină tinerețe*. Dacă ar fi fost mai mult, ar fi fost un dezastru, dacă ar fi fost mai puțin, nu ar fi fost nimic. Am totuşi un regret: că nu am reuşit să fim împreună pe scenă.

Irina Petrescu

Ştefan lucra ca un bijutier rolul până devenea o nestemată. Iar cariera lui e un drum presărat cu nestemate.

Dan Pița

Pentru Ştefan, nu existau spectacole de serviciu. Nu îi plăcea să fie *bine* de unul singur. Pentru el, un spectacol este mare atunci când actorii sunt toți buni."

Mitică Popescu

Este un mare artist, dar ceea ce mi se pare mie unic față de ceilalți, a fost modul lui de oficiere a acestei profesii. Era genul de actor care lăsa o bucată din carnea lui în fiecare rol. La propriu.

Silviu Purcărete

Face parte din familia lui Fred Astaire sau Toshirō Mifune sau De Niro, actori prin care arta corpului a strălucit.

Miriam Răducanu

Frumusețea relației noastre era dată de rolurile care se desfăşurau în nişte situații teribil de senzuale ce magnetizau spectatorii. În contrast cu relația de zi cu zi, unde aproape ne-am spus *domnule* şi *doamnă*. O legătură castă şi austeră în viață, senzuală şi erotică pe scenă. Ştefan are un loc ales în existența mea.

Valeria Seciu

Avea puteri miraculoase în relațiile cu oamenii, cu actorii. De ziua mea, pe 11 iunie, mi-a dat un plic: *Ăsta e cadoul meu pentru tine*. Era un talisman cu o cruce, care lui i-a purtat noroc, iar acum mi-l oferea mie ca să mă ocrotească. De atunci îl port mereu.

Marius Stănescu

Ne lega un sentiment profund *tinerețea* pe care am trăit-o împreună, meseria, idealurile, aspirațiile, felul de a vedea teatrul. Oameni ca el sunt rari.

Traian Stănescu

Reprezenta pentru noi experiența trăită. Juca alimentat de acest spirit rebel, anarhic, exploziv, periculos. El era într-o lume a lui, solitară, de un romantism sumbru, primul actor existențialist al generației noastre.

Andrei Şerban

Părerea mea este că a fost în adâncimea lui un om îngrozitor de lipsit de defecte, un om care sub aparența lui flegmatică şi uneori chiar vag disprețuitoare, ascundea o ființă de o curățenie şi de-o puritate care nu sunt reale în lumea noastră.

Alexandru Tocilescu

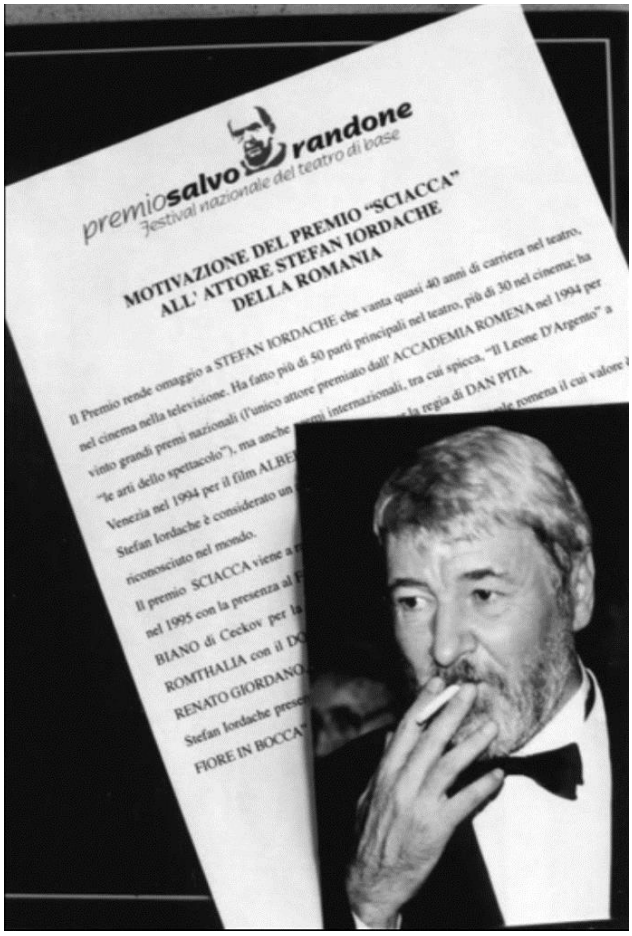
Ştefan era *damnat* să fie actor. Când juca, aveai impresia că o face pentru prima oară în viață, dar şi pentru ultima oară.

Ilinca Tomoroveanu

Cel mai iubit dintre pământeni, pentru că este genial, cel mai iubit dintre pământeni pentru că iubeşte viața, cel mai iubit dintre pământeni, pentru că este cel mai bun dintre cei mai buni, pentru că a ştiut întotdeauna asta şi n-a arătat-o niciodată, cel mai iubit dintre pământeni, pentru că a făcut din fiecare rol marele rol, cel mai iubit dintre pământeni, *tocmai pentru că este nepământean*...

Într-un turneu în Israel, am avut revelația a ceea ce ne apropie de fapt. Eram amândoi la Grădina Ghetsimani, lângă măslinul unde s-a rugat Iisus. Ştefan a stat mult timp acolo, tăcut. La un moment dat, m-a strigat: *Olga, îți dai seama că aici şi lui Iisus i-a fost frică?* Doamne, în momentul acela l-am iubit, l-am cunoscut, am înțeles cine este. Omul acesta, care pe dinafară este ca şi mine un cactus, în ființa lui este atât de profund! A fost între noi ca o atingere de suflet.

Olga Tudorache



Premiat de Academia Română – 1992

Când îl vedeam, aveam emoții. Am încercat să revin la realitate. Îl respectam, îi cunoşteam familia. Cu timpul, această stare s-a transformat în admirație şi prietenie. Dar cred că lucrul cel mai frumos pe care-l pot spune despre partenerul Ştefan Iordache: pentru câteva zile am fost îndrăgostită de el.

Tora Vasilescu

Exista în el bucurie şi teamă, atracție şi îndoială, dorință de a comunica şi, în acelaşi timp, frână. Tot ceea ce făcea era nelinişte. Prin felul lui de a trăi, de a juca. Succesul îl bucura pe Iordache doar pentru că mereu o putea lua de la capăt.

Alexa Visarion

Pentru *încercările* şi *deziluziile* prin care trece generația de actori de astăzi, Iordache este un model necesar. Când spui Ştefan Iordache, spui *teatru înseamnă viață şi speranță*. De aceea tinerii îl iubesc, îl adoră, îl consideră un maestru.

Florin Zamfirescu

Epilog

Ce bogat eşti când ai asemenea prieteni! Acesta este ŞTEFAN: un om, un prieten, un suflet uriaş, cu generozitate şi cu blândeţe, cu dojană şi fermitate, cu modestie şi firesc, cu hotărâre şi principii, cu dragoste şi multă grijă pentru Michaela. Şi ce îngrozitor pentru mine – medicul – că nu am putut face nimic să trăiască Ştefan – prietenul...

Dana Safta

Când mi l-a prezentat George Banu, coleg în vremea aceea cu mine, la Institutul de Teatru, mi s-a părut frumos şi foarte nobil ca prezenţă. Auzisem multe lucruri despre viaţa lui aventuroasă. Senzaţia a fost, însă, a întâlnirii cu un om sfios şi cu foarte mult bun simţ. M-am îndrăgostit. Nu avea nicio legătură cu faptul că era actor. Putea să aibă orice altă profesie. Am simţit pentru el o atracţie foarte puternică şi, se pare, definitivă.

Michaela Tonitza Iordache

O boală necruţătoare a frânt liniştea şi fericirea cuplului.

Vestea morţii lui Ştefan a fost un şoc pentru toţi. Iată cuvintele prin care, după 40 de ani petrecuţi împreună, Michaela Tonitza Iordache a anunţat în presă dramaticul eveniment:

Sufletul şi viaţa mea – nu m-a părăsit. Ne întâlnim curând, Ştefane, aşteaptă-mă. Fără tine nu am niciun rost. Te iubesc! Michaela

O coroană în formă de inimă din trandafiri albi purtând o eşarfă pe care scria: *Aşteaptă-mă!* l-a însoţit spre cimitirul din Gruiu. E locul în care Ştefan şi Michaela se odihnesc acum *împreună.*

Invitație la dans cu Gigi Căciuleanu – OmulDans

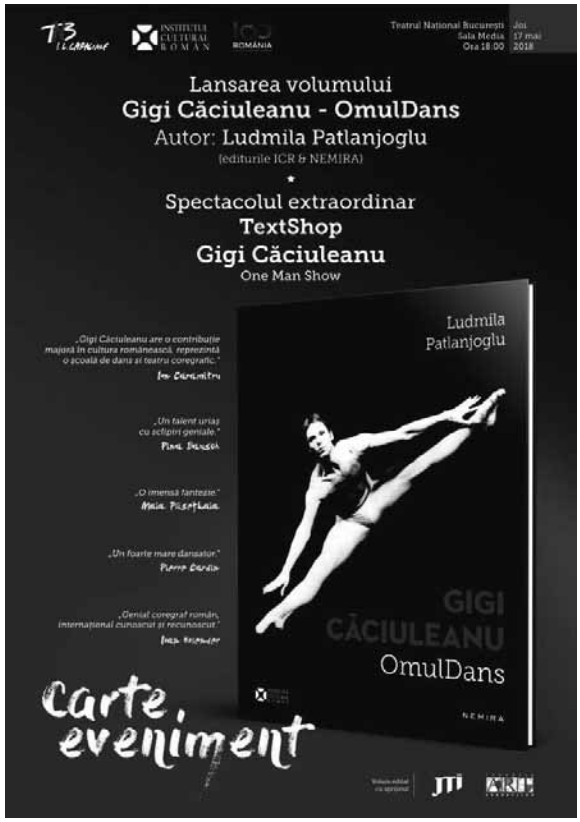
Volumul *Gigi Căciuleanu - OmulDans*, semnat de prof. univ. dr. **Ludmila Patlanjoglu** şi publicat de **Editura Institutului Cultural Român**, în colaborare cu **Editura Nemira**, a fost lansat joi, 17 mai, ora 18.00, la Sala Media a Teatrului Național „I.L. Caragiale" Bucureşti.

Cartea-album *Gigi Căciuleanu - OmulDans* provoacă emoție, fiind realizată în condiții grafice excepționale de Bogdan Căpîlnean, în trei versiuni - română, franceză, engleză.

Despre carte şi eroul ei autoarea declară: *„Mărturii, gânduri, confesiuni, poeme, desene dezvăluie o față tainică a artistului. Gigi Căciuleanu dansează pe foaia albă cu aceeaşi grație ca pe scenă, compunând un chip cioplit din frânturi de viață, din frânturi de corp, din zdrențe de vis, din picături de hău."*

Pentru acest eveniment, Gigi Căciuleanu a realizat spectacolul **„Text Shop"**, un one-man show ce propune o formă originală de contact direct cu publicul.

O călătorie în viața unui creator cu un bookpress impresionant. Un artist care, în copilărie, trăieşte trauma „dosarelor politice", cunoaşte apoi drama exilului „când era singur, un anonim cu o valiză în mână", dar şi consacrarea şi prețuirea națională şi internațională.



Volumul „GIGI CĂCIULEANU - OmulDans" a fost deja lansat pe scene prestigioase, la manifestări teatrale de elită: Festivalul European al Spectacolului - Festivalul Dramaturgiei Româneşti FEST-FDR Timişoara (9 mai), Festivalul Internațional de Teatru „Poveşti" Alba Iulia (12-13 mai), la Teatrul Național Târgu-Mureş (14 mai), REFLEX 4 - Festivalul Internațional de Teatru Sfântu Gheorghe (15 mai)

Vor urma lansări la Festivalul Internațional de Film Transilvania TIFF Cluj-Napoca (29 mai), Festivalul Internațional de Teatru Sibiu (10 iunie), Teatrul Național „Marin Sorescu" Craiova (22 septembrie), Opera Națională Română Iaşi (6 octombrie), Festivalul Internațional al Teatrului Contemporan de Animație ImPuls - Teatrul Țăndărică (21 noiembrie).

Maratonul lansărilor va continua în toamnă şi peste hotare.

Albumul „GIGI CĂCIULEANU - OmulDans" a fost editat cu sprijinul JTI şi al Fundației Art Production.

***Gigi C**ăciuleanu şi Ludmila Patlanjoglu*

Ludmila Patlajoglu

Zburătorul

„Un talent uriaş cu sclipiri geniale", „genial coregraf şi foarte mare dansator", „un român genial" sunt aprecieri care vin din partea unor nume ilustre: Pina Bausch, Maia Pliseţkaia, Ioan Holender, Pierre Cardin. Copleşit, Gigi Căciuleanu întrebat cine este, răspunde simplu: „je suis quelqu'un qui danse".

Un talent care s-a hrănit dintr-un arbore genealogic cu multe rădăcini – români, basarabeni, greci, ruşi, suedezi. Născut în România şi adoptat de Franța, vocația şi-a afirmat-o, din fragedă copilărie, când la patru ani, primeşte primele lecții de dans. Au urmat Şcoala Națională Superioară de Coregrafie din Bucureşti şi un stagiu de perfecționare în dansul clasic la celebrul Teatru Balşoi. O şcoală academică va fi şi Opera Națională din Bucureşti unde devine solist la 18 ani. Alături de repertoriul de gen, evoluează în coregrafii create special pentru el de Oleg Danovski (*Zidul* pe muzica *Simfoniei a II-a* de Dutileux) şi Tilde Urseanu (*Un american la Paris* de Gershwin). Printre colegii săi de scenă se află stele ale dansului: Irinel Liciu, Ileana Iliescu, Magdalena Popa, Valentina Massini, Cristina Hammel, Alexa Mezincescu, Gheorghe Cotovelea, Petre Ciortea, Amatto Checiulescu, Sergiu Ştefanschi, Ion Tugearu.

O răscruce artistică vor fi orele de studiu cu profesoara Miriam Răducanu şi colaborarea la celebrele *Nocturne 9 ½* de la Teatrul Tăndărică. Dansatoare şi coregrafă, la intersecția dintre modernism şi avangardă, aceasta îl inițiază în tainele dansului contemporan. Urmează alte întâlniri-destin. Cu Pina Bausch care îl invită să fie coregraf şi profesor de dans la şcoala ei din Essen şi cu Maia Pliseţkaia la realizarea unui spectacol-capodoperă *Nebuna* din Chaillot după Giraudoux. O întâmplare fericită a fost şi întâlnirea cu

Pierre Cardin, celebru Mecena al artei care crede cu tărie în talentul său, susținându-i proiectele. În parcursul său artistic, i-au fost alături Ruxandra Racoviță, dansatoarea sa fetiş şi regretatul Dan Mastacan, strateg şi regizor remarcabil care a vegheat la reuşita fanteziilor sale dansante. Prietenia şi credința l-au ajutat pe Gigi Căciuleanu să depăşească momentele dificile ale unei cariere împlinite. A trăit în copilărie trauma „dosarelor politice" care i-a umilit familia. A cunoscut drama exilului când era „singur cu o valiză în mână şi un anonim" şi durerea renunțării la ceea ce construise şi iubise în artă.

Cucerit definitiv de dansul contemporan, devine o voce originală şi profundă reprezentivă ca dansator, coregraf, pedagog şi conducător de companii reputate.

Gigi Căciuleanu la L'Espace Pierre Cardin din Paris, 1994

Încă de la debut, frapează prin simpla prezență fizică – un corp care iradiază senzualitate şi spiritualitate, a cărui expresivitate pe scenă impune prim-planul şi gros-planul. Un corp care sculptează în spațiu şi timp armonii imponderabile şi rafinate arabescuri. I se spune *Zburătorul*. O suplețe înnăscută, modelată în dans şi coregrafie de voluptatea jocului, fantezia comică şi fermentul libertății. Reveriile sale scenice se inspiră din Bach, Vivaldi, Mozart, Verdi, Berlioz, Debussy, Ravel, Stravinski, Mahler, Enescu dar şi Piazzolla, Marius Constant, Ray Charles, Jean Michel Jarre, Maria Tănase, John Lennon.

O relație privilegiată o are cu literatura. Aduşi la rampă, Shakespeare, Molière, Caragiale, Tzara, Beckett, Neruda, Cocteau îşi relevă expresivitatea dramatică în dans. Gigi Căciuleanu practică un metisaj postmodern. Aduce în montările sale o avalanşă de semne cu aluviuni culturale, citate, combinații şocante. Un joc savant al surprizei, cu imagini elaborate, cu forme perfect controlate. Prin acest „cocktail" pune în scenă spectacolul lumii de azi. Foloseşte inventiv şi poetic sincretismul artelor, tehnologiile sofisticate, muzica live şi limbajul violent al cotidianului. Practică un limbaj fără frontiere care pledează însă pentru o mitologie personală, pentru rădăcini. Cultul său pentru ieşirea din canoane străluceşte

deopotrivă în montări camerale precum *O noapte cu Nijinski*, dar şi în producţii monumentale, pe mari scene sau în aer liber. Astfel, lansează cu succes festivalul *La Danse dans la Rue* la Aix-en-Provence. La Bombay, realizează o mega montare high-tech - *The Encounter* - cu lasere, computere, focuri de artificii, pe o plajă ce se transformă în loc întâlnire al culturii franceze cu cea indiană, în faţa a mii de spectatori uluiţi. Printre aceştia se aflau şi preşedintele François Mitterrand şi primul ministru Rajiv Gandhi.

Cele peste 250 de coregrafii – multe capodopere – desenează tablouri despre visele, dorinţele şi coşmarurile noastre de zi cu zi. Căciuleanu compune fabule cu tâlc, în paşi de dans, despre Om în luptă cu forţele elementare: Răul, Moartea, Iubirea. Răzbat duhurile întunericului. Slăbiciunile firii căzute: egoismul, lăcomia, trufia. Noxele lumii noastre: violenţa, alienarea, cruzimea, supravegherea prin anihilarea aproapelui. Căciuleanu demistifică, dar nu uzurpă. Îmblânzeşte cu umor şi tandreţe. Energiile întunecate se însenineză. Disperarea şi deznădejdea se topesc – în final, o tragere de cortină sublimă pledează pentru puterea misterică a dansului şi a vieţii.

Obsedat de pasiunea *re-înnoirii*, Gigi Căciuleanu o ia mereu de la zero după cum declară patetic. Rămâne ancorat „cu un picior în oficial şi unul în independent", deschis către avangardă şi underground. Consolidează prestigiul dansului contemporan prin spectacole, dar şi prin crearea unor *centre de putere*. Fondează şi conduce companii de elită. Înfiinţează **Studioul de Dans Contemporan** la Le Grand-Théâtre de Nancy, devenit ulterior **Ballets de Loraine – Danse Contemporaine de France** conduce unul din primele Centre naţionale franceze - **Theatre Chorégraphique din Rennes-Bretagne**, fondează **Compania Gigi Căciuleanu** la Paris. Iar la Santiago de Chile contribuie activ la viaţa artistică a acestei ţări ca director al **Baletului Naţional Chilian - El Banch**. În aceste demersuri s-a bucurat de patronajul şi suportul financiar al oficialităţilor culturale din cele două ţări.

Gigi Căciuleanu adoră termenul de companie şi pe cel de animator: „O companie de dans nu se conduce doar de sus în jos, ci, de asemenea, dinspre centru spre periferie, precum un soare care explodează. Sufletul se află în centru, întâlnirea *mistică* funcţionează de ambele părţi." El duce spiritul novator şi în alte companii şi teatre din Torino, São Paulo, Montevideo. Coregrafiile sale intră în repertoriile operelor din Paris, Lyon, Avignon, Hamburg, Roma, Cardiff, Wuppertaler Tanztheater, Teatrul La Fenice din Veneţia, Cisne Negro din São Paulo, Bat-Dor din Israel. Este găzduit în prestigioase citadele ale artei: Teatrul de la Ville, Teatrul D'Orsay / Cie Renaud-Barrault, Teatrul Bouffes du Nord, Teatrul Naţional Chaillot, Teatrul D'Orsay, Pleyel, Espace Pierre Cardin, Café de la Danse, Muzeul Guggenheim, Centrul Georges Pompidou.

Manager cu viziune, Gigi Căciuleanu este un amfitrion al valorii. Invită coregrafi şi dansatori ca: Dominique Baguet, Jacques Garnier, Maguy Marin, Viktor Rona, Wilfride Piollet, Jean Guizerix. Colaborează cu John Neumeier, Astor Piazzolla, Marius Constant, Jean Michel Jarre. Împarte scena cu stele ale dansului: Ruxandra Racoviţă, Maia Plisetkaia,

Murray Louis, Rosella Hightower, Maina Gielgud, Yvette Chauviré, Svetlana Beriosova, Patrick Dupond, Peggy Lyman.

Face turnee memorabile pe toate meridianele lumii, de la Paris la New York, de la Buenos Aires la Berlin, de la Londra la Roma, de la Shanghai la Bucureşti, de la Edinburgh la Avignon, de la Tokio la Moscova. Îl întâmpină săli arhipline, ovaţii, aplauze la scenă deschisă şi elogii din partea creatorilor şi a criticii. Ca reacţie la aceste aprecieri, declară: „Dansul contemporan şi-a câştigat titlul de noblețe, iar eu am făcut parte din acest val". Se bucură de onoruri. Un palmares impresionant de distincţii şi premii îi răsplătesc munca. Face parte din juriile celor mai prestigioase concursuri de dans: Paris, Helsinki, Varşovia, Spoletto, Nagoya.

Lucrează mult, într-o stare de urgență. Trăieşte frenetic, cu plecări şi reveniri. În călătoriile sale, implacabilul plai mioritic îl urmăreşte. Reîntoarcerea sa după 25 de ani în România este explozivă. În 1998, pe 18 iunie pe scena Teatrului Național din Bucureşti evoluează într-un spectacol-eveniment al Silviei Ciurăscu Ghiață, *Lumea dansului* organizat de TVR şi Video Music Production. Îi sunt alături membrii companiei sale, stele ale dansului mondial şi din România.

Urmează turnee cu montări din Franța şi Chile, premiere dansante la TNB, Teatrul Național „Radu Stanca" din Sibiu, Teatrul Național şi Ariel din Târgu-Mureş, Teatrul de Balet Oleg Danovski din Constanța, Metropolis, Excelsior, Unteatru, Opera din Bucureşti, din Cluj şi din Iaşi. Personalitatea sa polarizează pe multiple planuri, expoziții, cărți, ateliere care fac din el o referință a elitei culturale din spațiul românesc.

O activitate foarte bogată desfăşoară Gigi Căciuleanu şi în zona pedagogiei. Îl preocupă în mod deosebit să dea mai departe ştafeta meseriei. Astfel, inițiază ateliere pentru artişti. Predă tehnica şi stilul său original de dans sub formă de stagii şi master-class-uri în cadrul unor instituții de prestigiu: L'Ecole de l'Opera de Paris, Conservatorul Superior La Villete, Centrul Național de Dans Contemporan din Angers, Akademie Des Tanzes din Köln, Baletul Contemporan din Hong Kong Conservatoarele Naționale din Paris, Boulogne-Billancourt, Annecy, Rennes şi Universidad de Chile. În relațiile cu tinerii artişti pe care îi călăuzeşte, refuză sistemul "guru". Îi îndeamnă spre căutare, cunoaştere, cultură şi curaj. Sub îndrumarea lui, cad bariere fizice şi psihice, ştacheta performanței este foarte sus: „eu învăț în fiecare zi de la zero. Dansul e o muncă de miner. Cizelare, şlefuire minut de minut şi secundă de secundă", le spune elevilor săi.

Pledează pentru spectacolul de artă popular şi organizează cursuri de inițiere şi spectacole-lectură pentru publicul larg: „Nu vreau să dansăm numai pentru elite, pentru cei care n-au curajul să spună *împăratul e gol*!"

Pentru pedagogul exemplar Gigi Căciuleanu foarte important este momentul reflexiei. Este autorul unui curent de gândire în dans, intitulat *Teatrul Coregrafic şi DansActorul*, pe care l-a dezvoltat în teorie, în eseruri-manifest, în cărți, dar mai ales în

spectacole, în cele peste trei sute de coregrafii realizate. Om al paradoxului, Gigi Căciuleanu mărturiseşte: „Eu văd dansul ca fiind în acelaşi timp o artă şi o ştiinţă. O artă precisă şi o ştiinţă nebună."

O formă de meditaţie este pentru Gigi Căciuleanu poezia şi desenul: „Îmi este imposibil să separ Creatorul de Dans de Poet şi Desenator. Nu numai că aceste trei dimensiuni se află organic legate între ele, dar ele se întrepătrund cu *îndărătnicie* în personalitatea mea de artist. Deci, inseparabile."

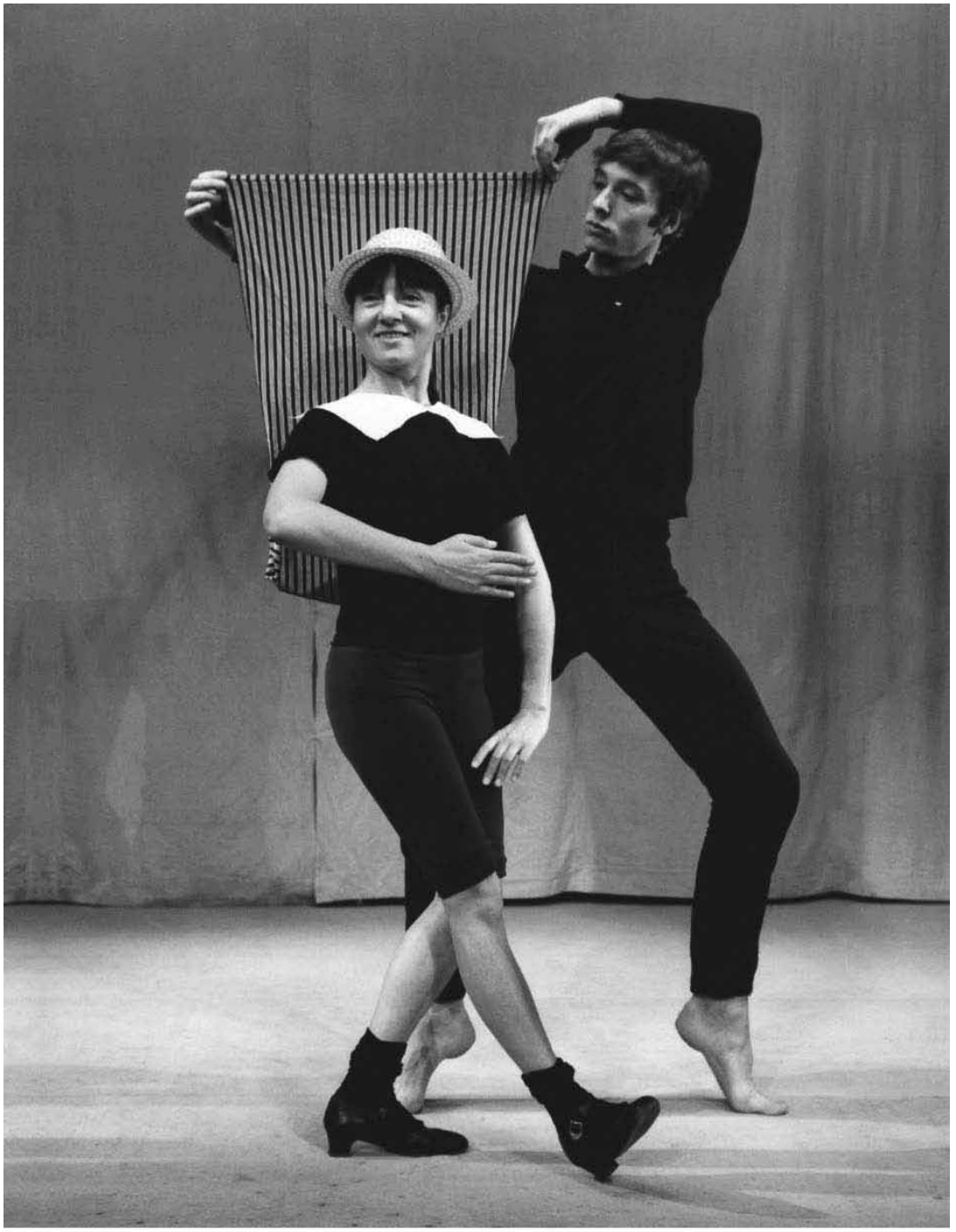
Gigi Căciuleanu, Köln, 1972

Într-o epocă a nisipurilor mişcătoare – cum o numea Peter Brook –, deschisă tuturor posibilităţilor, în care se confruntă „siguranţa maeştrilor" cu „îndrăzneala tinerilor", autocraţia dansatorului-coregraf Gigi Căciuleanu se bucură de respect, recunoaştere şi preţuire. Energia pe care o transmite provoacă imaginaţia şi inspiraţia. *Vânt, Volume, Vectori* (în traducerea Ancăi Rotescu la Editura Curtea Veche) ne descoperă laboratorul fabulos al unui virtuos al formei şi al ideii prin dans. Poemele şi desenele din *Miroirs* (Editura Vellant) ne dezvăluie o faţă tainică a creatorului unor opere scenice unde sunt împreună *cercul ridicat la pătrat, focul vulcanilor, briza primăverii, zborul mut al îngerilor*. Volumul *Gigi Căciuleanu. OmulDans* închide într-un triptic o viaţă împlinită prin Artă.

Zburătorul Gigi Căciuleanu, teluric şi celest, dansează pe scenă sau pe foaia albă cu aceeaşi graţie, compune „un chip cioplit din frânturi de viaţă, din frânturi de corp, din zdrenţe de vis, din picături de hău".

Din galeria foto a albumului ***Gigi Căciuleanu – OmulDans***

Gigi Căciuleanu un artist al lumii

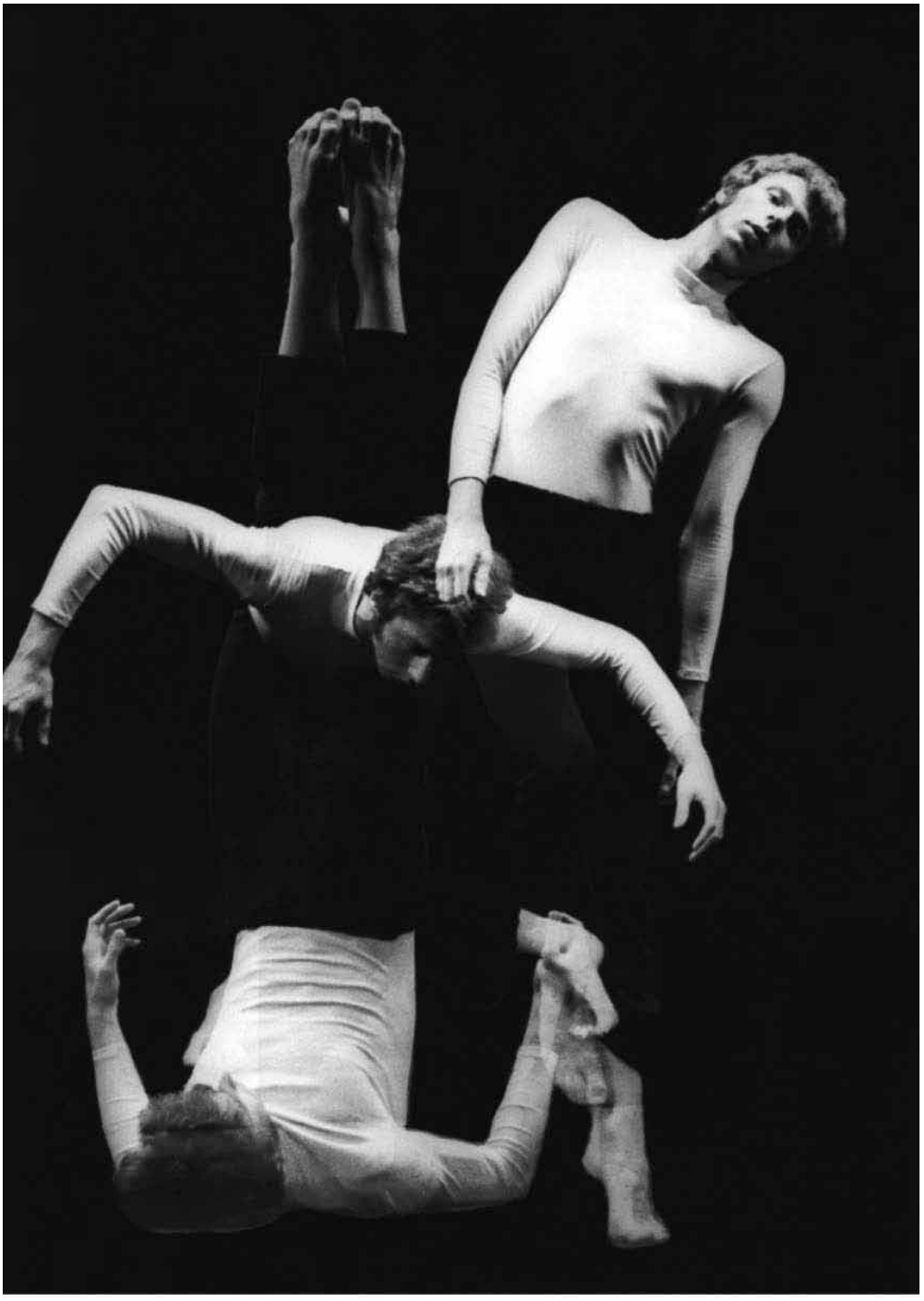


Miriam Răducanu și Gigi Căciuleanu - Nocturne 9 ½

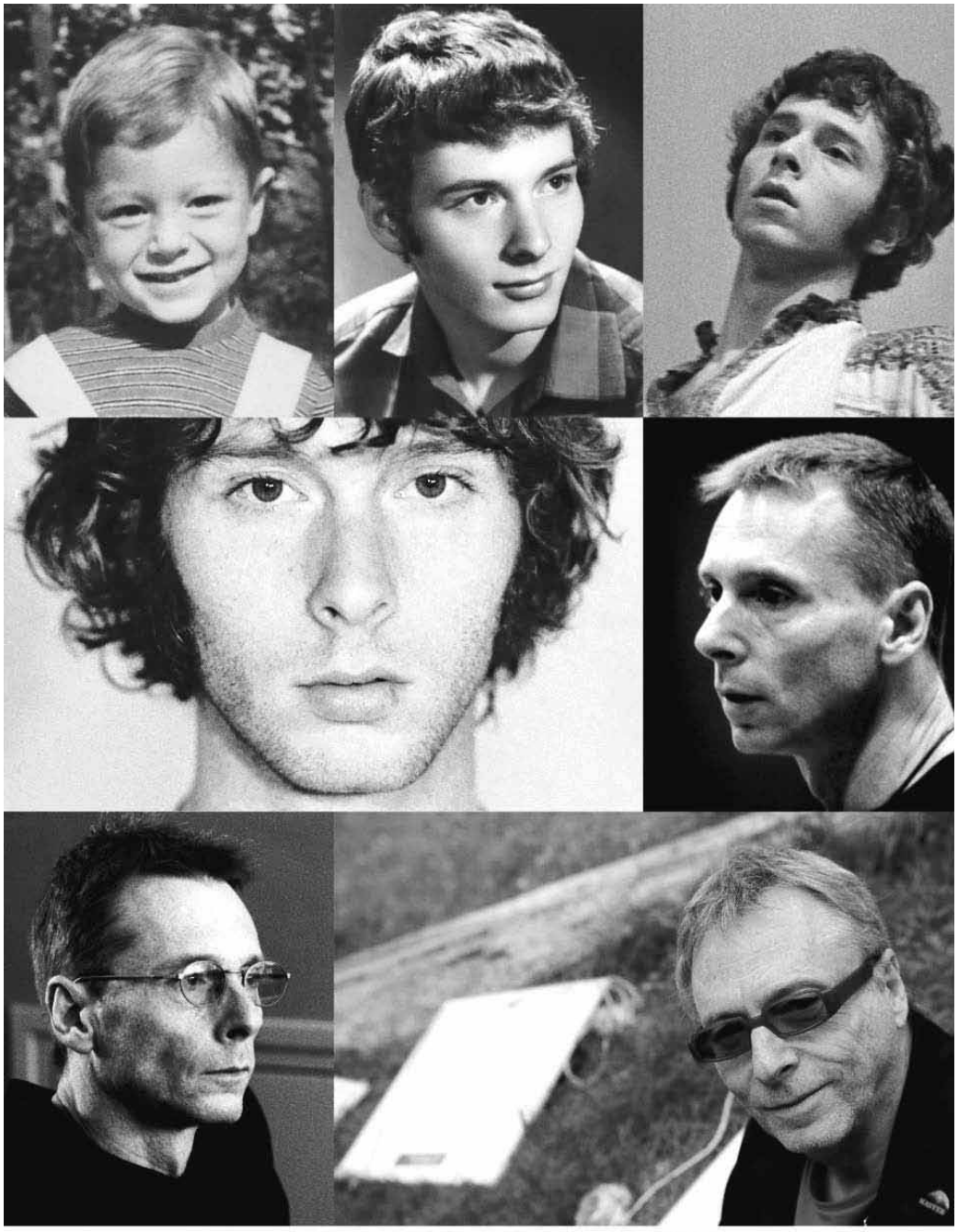
Maia Plisețkaia și Gigi Căciuleanu
(*Nebuna din Chaillot* după Jean Giraudoux / Teatrul Balsoi, Moscova)

Ruxandra Racovitza și Gigi Căciuleanu (*Școala bufonilor* după Michel de Ghelderode)

Gigi Căciuleanu - Cehov (*Oskolki* / Teatrul Coregrafic din Rennes)



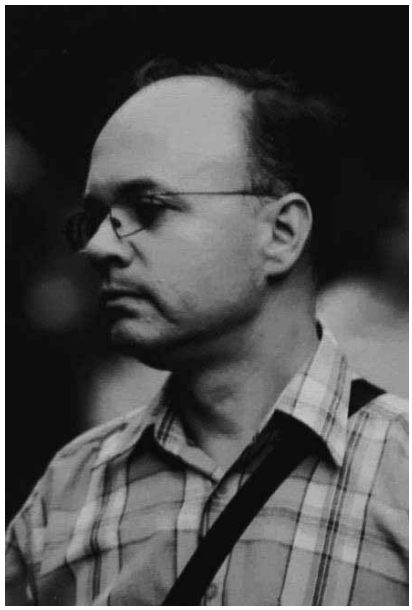
Gigi Căciuleanu (*Mess Around* - Teatrul Coregrafic din Rennes)



Gigi Căciuleanu în oglinda timpului

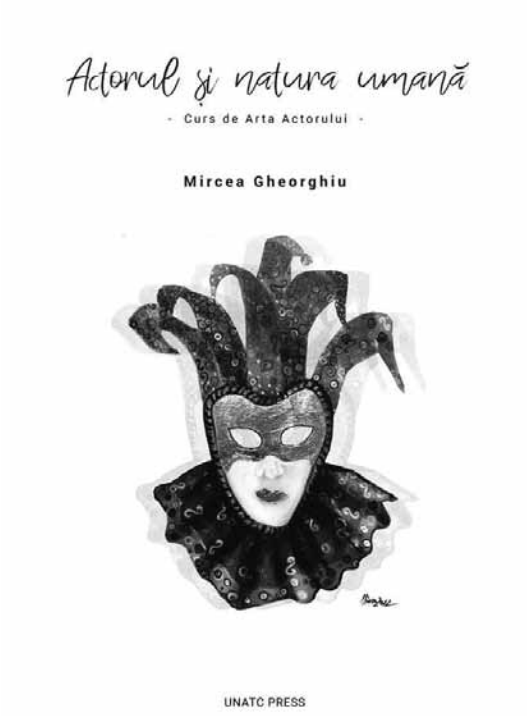
Mircea Gheorghiu

Actorul şi natura umană - Curs de Arta Actorului



Revoluția din anul 1989 a găsit şcoala românească de teatru sub un monopol, deținut de Institutul de Artă Teatrală şi Cinematografică I. L. Caragiale, Bucureşti şi de Institutul de Teatru din Târgu-Mureş. Aceşti doi mari poli formatori au dat scenei şi filmului românesc, de-a lungul deceniilor, sute de actori care au încântat publicul din țară şi de peste hotare. Multitudinea de premii internaționale obținute de actorii români au făcut ca, la un moment dat, România să fie considerată a doua mare putere în domeniul teatral, după Uniunea Sovietică. Lipsa de libertate a individului în societatea comunistă, a făcut ca TEATRUL să devină un loc în care, cu subtilitate, se spuneau mari adevăruri despre lumea în care trăiam, iar ACTORII erau adulați de publicul spectator care a ajuns să-i numească monştri sacri.

Libertatea câştigată cu atâtea sacrificii şi suferințe a dat posibilitatea ca, începând cu anul 1990, democrația să pornească să se manifeste în toate domeniile, cel artistic nefăcând excepție. Până astăzi, aproape an de an, s-au înființat o multitudine de şcoli de teatru, de stat sau particulare, ajungându-se până acolo încât, aproape în fiecare oraş, să existe o facultate de teatru. Diversitatea formelor de manifestare, eterogenitatea cadrelor didactice, felul de predare al disciplinei Arta Actorului în toate aceste şcoli, impun o redefinire a principiilor, obiectivelor, menirii şi metodei şcolii noastre, UNATC „I.L. Caragiale“, astfel încât să rămână, pentru toată lumea, ca fiind cea mai importantă şcoală românească de teatru şi film din România.



Am avut privilegiul să fiu studentul domnului profesor Ion Cojar şi apoi să stau alături de dânsul la catedră mai bine de 10 ani. S-a luptat o viaţă întreagă pentru o idee care a însănătoşit modul de a se face şcoală de actorie în România. Spunea că oricâte clase de actorie ar fi şi oricine ar fi profesor în ele, trebuie să existe un punct comun urmărit de toată lumea şi o cale care să ducă spre acelaşi obiectiv, astfel încât să nu se producă o enclavizare a claselor de actorie şi fiecare să facă aşa cum crede.

Disciplina Arta Actorului trebuie să fie una şi aceeaşi pentru toată lumea şi să dispară ideea că în funcţie de câte clase de actorie sunt, atâtea discipline de Arta Actorului trebuie să fie. Extrapolând, aşa cum în şcoala gimnazială, fie că eşti a II-a A, a II-a B sau a II-a C, tot cu adunarea începi, tot aşa, urmând paşii fireşti şi în actorie trebuie sa nu pornim direct cu „înmulţirea" pană nu am învăţat „adunarea".

Menirea şcolii noastre este de a fundamenta un drum, o cale comună, la sfârşitul căreia studentul, care a intrat plin de încredere, să devină ACTOR. Ajunşi în acest punct este necesar să discutăm ce fel de ACTOR vrem să pregătim pentru a şti să ne clarificăm strategia de îndeplinire a obiectivelor care să ducă la dobândirea profesiei. Mi-ar plăcea ca văzând, de exemplu, cinci producţii de licenţă, de la cinci şcoli diferite, să recunosc producţia de la UNATC prin felul de abordare, diferit de al celorlalte si să-i recunosc supremaţia (presupunând că nu am văzut afişul şi nu cunosc studenţii!).

Pentru mine UNATC trebuie să rămână un punct de referinţă în şcoala românească de teatru şi să nu se piardă în multitudinea de forme care au invadat şcolile din ţară, în care mimarea şi reprezentarea superficial simbolică au pus stăpânire pe studenţi şi profesori laolaltă.

Mult timp s-a considerat că ACTORUL este cel care acţionează şi atât. Nu se putea să rămână atât de lipsit de profunzime pentru că, de fapt, actorul nu este doar cel care acţionează, ci şi cel care actualizează pachete de posibilităţi ce există latent în fiinţa lui şi aşteaptă să iasă la iveală. Deci, dacă ACTORUL este cel care trebuie să actualizeze acţionând, înseamnă că acesta ar fi obiectivul şcolii noastre. Să croiască un drum, la sfârşitul căruia studentul actor sa fie capabil să scoată din el, „arheii", cum spunea profesorul Cojar. Iată că ajungem să cristalizăm obiectivul nostru comun: formarea de actori capabili să actualizeze, în urma unor procese psiho-fizice efective, alterităţi ale eului de care nici ei înşişi nu credeau că

sunt capabili. Problema care se pune acum şi care naşte subiectul acestui curs este cum ne atingem obiectivul. Care este calea sau metoda pe care trebuie să o urmăm ca să ne îndeplinim obiectivul.

Nu putem ajunge la ce ne-am propus decât urmărind un singur lucru: să fim permanent preocupaţi „să descoperim propriile soluţii la orice situaţii şi probleme, la propriile adevăruri, obiective şi subiective, despre lucruri" (Ion Cojar).

Actorii, fără experienţă pedagogică, care predau în şcoli trebuie să înţeleagă că pedagogia nu este un proces în care cineva predă şi altcineva preia, ci este un proces de cercetare, de autodescoperire şi autocunoaştere şi de „despecializare" de idei preconcepute şi comportamente convenţionale.

conf. univ. dr. Mircea GHEORGHIU

unatc
universitatea națională
de artă teatrală
și cinematografică
„I.L.Caragiale"
GALA
ABSOLVENȚILOR
UNATC
2018
18 MAI - 22 MAI
MASTER
25 MAI - 3 IUNIE
LICENȚĂ
UNATC
cu sprijinul:
Sponsori:
parteneri media:
MATEI VOIEVOD NR. 75-77, SECTOR 2, BUCUREȘTI
galaabsolventilorunatc
unatc.ro

Juriile Galei Absolvenților Masterat 2018

ACTORIE (LICENȚĂ):
Magda CATONE, actriță
Marius STĂNESCU, actor
Dragoș MOȘOIU, regizor

ARTA ACTORULUI (MASTER):
Catrinel DUMITRESCU, actriță
Dan AȘTILEAN, actor
Horia SURU, regizor

REGIE / ARTA REGIZORULUI & SCENOGRAFIE / ARTA SCENOGRAFULUI:
Alexandru MÂZGĂREANU, regizor
Puiu ANTEMIR, scenograf
Alina EPÎNGEAC, teatrolog

PĂPUȘI - MARIONETE / TEATRU DE ANIMAȚIE:
Brândușa Zaița SILVESTRU, actriță
Daniela DRĂGULESCU, scenograf
Bogdan DRĂGULESCU, regizor

COREGRAFIE / ARTĂ COREGRAFICĂ:
Vivia SĂNDULESCU, critic de dans
Robert ZAHARIUC, coregraf
Sanda VIȘAN, teatrolog

COREGRAFIE ȘI PERFORMANȚĂ ÎN DANS:
Profesorii din Departamentul *Performanță în Dans*

TEATROLOGIE - MANAGEMENT ȘI MARKETING CULTURAL/ TEATROLOGIE (Management cultural, Jurnalism teatral):
Profesorii din Departamentul *Studii Teatrale*

TEHNOLOGII DIGITALE ÎN SPECTACOLUL CONTEMPORAN:
Profesorii specializării *Tehnologii Digitale*

SCRIERE DRAMATICĂ: **Profesorii specializării *Scriere Dramatică***

PEDAGOGIE TEATRALĂ: **Profesorii specializării *Pedagogie Teatrală***

Echipa de Organizare:

MASTER ANUL I – TEATROLOGIE – MANAGEMENT ŞI MARKETING CULTURAL
Director: Doina DOGĂROIU
Director Executiv & Comunicare: Georgiana ENE
Producție: Ioana AXENOI-PĂNESCU, Alexandru TURCU, Claudiu AVRAM

Profesor coordonator: drd. Maria ROTAR

Director Departament Studii Teatrale: conf. univ. dr. Maria ZĂRNESCU

Consultanți: Rector, conf. univ. dr. Nicolae MANDEA
Prorector, conf. univ. dr. Carmen STANCIU
Prorector, lect. univ. dr. Matei BRANEA

Facultatea de Teatru
Decan, conf. univ. dr. Ștefan CARAGIU
Prodecan, conf. univ. dr. Mircea GHEORGHIU
Director Departament Arta Actorului prof. univ. dr. Tania FILIP
Director Departament Păpuși-Marionete conf. univ. dr. Daniel STANCIU
Director Departament Regie Teatru conf. univ. dr. Felix ALEXA
Director Departament Coregrafie prof. univ. dr. Sergiu ANGHEL
Director Departament Scenografie conf. univ. dr. Adriana RAICU - PETRE

Facultatea de Film
Decan, conf. univ. dr. Ovidiu GEORGESCU
Prodecan, conf. univ. dr. Marius NEDELCU
Director Departament Regie de film și tv, Producție de film
conf. univ. dr. Doru NIȚESCU
Director Departament Imagine de film și tv
prof. univ. dr. Dan ALEXANDRU
Director Departament Multimedia, Sunet, Montaj, Animație
prof. univ. dr. Radu IGAZSAG
Director Departament Scenaristică, Filmologie
prof. univ. dr. Radu NICOARĂ

Departament PR UNATC: ***Anca TUICĂ***
Grafică și materiale promoționale: ***Cătălin SÎRBU***
Foto-video: ***Lucian NĂSTASE, Dan BOBE***
Coordonator programe Master: ***Andreea IACOMIȚĂ***
Coordonator programe Licență: ***Cosmin Teodor PANĂ***

Director General: ***Emil BANEA***
Consultant artistic: ***Gabriel FĂTU***
Contabil Șef: ***Camelia BUNEA***
Șef Administrație Facultatea de Teatru: ***Monica PANAIT***
Secretar şef: ***Madi CODALBU***
Tehnician scenă: ***Dumitru DUMITRAŞCU, Alexandru DUMITRESCU***
Tehnician decor: ***Victor BOIAN, Cristian Sorin POPESCU***
Sunet: ***Andreea IACOMIȚĂ***
Lumini: ***George ROTARU***
Costumieră: ***Valentina UȚĂ***
Recuziter: ***Vasile DASCĂLU***
Maşinişti: ***Eugen BĂNICĂ, Lucian KERESTEŞ***

Echipa Facultății de Teatru: Manuela DUMITRAȘCU, Irina LUNGU, Ana SCĂRLĂTESCU, Simona MANTARLIAN, Luminița ALBU, Nicoleta ŞTEFAN, Aurel BARBU, Dorel MORARU, Marian BARBU, Eugen TUDORACHE, Dan SADURSCHI, Liviu TULEI, Sorin BOBOUȚANU, Cătălin STANCU, Crișan MARIANA, Rodica VASILE, Gabriel OLTICEANU, Mihai MITREA, Nicolae MATEI, Petruța ROMAN

Echipa Facultății de Film: Cătălina Călin SIMION, Iulia VOICU, Tudor PETRE, Cosmina ȘANDOR, Mihaela PETRE, Speranța GĂNECI, Nelu BAIN, Alexandru DINU, Vasile RĂDIȚA, Carol ENE, Nicolae MOCANU, Ionela ȘOPTEREAN, Nicoleta DARABAN, Florența PĂUNA, Cristi IGNA, Adriana SOARE, Dan SOARE, Raluca DRĂGAN

Chicago

adaptare după Fred Ebb şi Bob Fosse
scenariu: Gelu Colceag

Master Anul II, Arta Actorului
Profesor coordonator:
Conf. univ. dr. Roxana Colceag
Regia: Andreea Iacomiță
Pregătirea muzicală: Nadia Trohin
Pregătire coregrafică: Idris Clate
Scenografia: Alexandra Constantin şi Beatrice Şandru
Light & sound design: Mihai Mitrea, Diana Păcurar, Alexandru Cuza, Andreea Iacomiță

Distribuția:
Billy Flynn – Răzvan Enciu/ Alexandru Cătănoiu/ Ştefan Mohor
Velma Kelly – Oana Predescu/ Rusalina Bona
Roxie – Selina Colceru/ Gloria Melu/ Cezara Munteanu
Mama Morton – Ana Creţu/ Oana Predescu/ Meda Topârceanu
Amos – Massimiliano Nugnes/ Răzvan Enciu
Mary Sunshine – Alexandru Cătănoiu/ Meda Topârceanu
Fred – Ştefan Mohor/ Mihai Vasilescu/ Vlad Nicolici
Kitty – Meda Topârceanu/ Alexandra Colci/ Nicoleta Moscalenco
Mc – Andrei Nedelea/ Alexandru Cătănoiu
Puşcăriaşe – Bianca Cuculici/ Minodora Broscoi
Ioana Nichita/ Selina Colceru
Rusalina Bona/ Ana Creţu/ Alexandra Colci
Cezara Munteanu/ Carla Mihai/ Gloria Melu
Alexandra Spătaru/ Eliza Teofănescu
Ziarişti – Marina Palii, Nicoleta Moscalenco, Alexandra Colci, Vlad Nicolici

Ca în fiecare an, revine bucuria şi experienţa unor noi provocări alături de o altă generaţie de studenţi masteranzi de la secţia Arta Actorului. Ele se concretizează în realizarea unor spectacole de Commedia dell'arte şi de teatru muzical, care pun în valoare expresivitatea mijloacelor de expresie ale tinerilor actori. La propunerea şefului de departament, doamna prof. univ. dr. Tania Filip, am convenit să reluăm cu noua generaţie de studenţi spectacolul şcoală *Chicago*, care a fost reprezentat timp de 2 ani, cu două generaţii de actori. Acest spectacol a însemnat un succes important al universităţii noastre şi a pus în valoare, pe lângă talentul actoricesc, tehnica vocală şi expresia corporală a protagonişţilor. Acumularea unui bagaj de deprinderi, cunoştiinţe şi tehnici specifice teatrului muzical i-a ajutat pe tinerii actori ca, după absolvire, să poată participa cu succes la numeroase castinguri pentru spectacole muzicale. S-a format o echipă extrem de valoroasă, cu aptitudini speciale specifice, care este prezentă în multe spectacole de teatru muzical din stagiunea teatrală. Câteva nume de absolvenţi care deţin capul de afiş în producţii teatrale de gen: Alina Petrică, Lucian Ionescu, Bianca Popescu, Alina Rotaru, Alex Bogdan, Irina Cărămizaru, Adrian Huţuleac, Oana Puşcatu, Sergiu Costache, etc. S-a desmonstrat că este foarte utilă existenţa unor astfel de *proiecte-şcoală* pentru pregătirea tinerilor actori în vederea viitoarelor spectacole de teatru muzical dn teatrele profesioniste. Acest gen de spectacole sunt tot mai frecvente, numeroşi regizori, coregrafi şi compozitori fiind atraşi de farmecul şi dificultatea unui astfel de proiect. Pe de altă parte, pregătirea specifică teatrului muzical îi ajută pe actori în orice altă abordare stilistică a spectacolelor teatrale.

Tinerii actori, studenţi masteranzi, care au făcut parte din distribuţia spectacolului *Chicago* 2018 s-au angajat în realizarea proiectului cu entuziasm şi bucurie. Având ca model succesul generaţiilor anterioare, participarea la noua variantă a spectacolului a însemnat o mare provovare, pe care ei au tratat-o cu reponsabilitate şi dăruire. Obiectivul principal a fost performanţa, care nu trebuia să fie la un nivel mai scăzut decât a predecesorilor

lor. Având în vedere că au existat trei distribuții paralele, munca la realizarea spectacolului a fost mult mai dificilă şi mai intensă, dar rezultatul final a fost pe măsura propunerilor şi ambițiilor inițiale. Atmosfera din timpul lucrului a fost relaxată şi constructivă, iar rezultatele finale au satisfăcut pe deplin corpul profesoral şi echipa de coordonare a proiectului. Organizarea repetițiilor a fost excelent organizată de regizoarea Andreea Iacomiță, care a impus un ritm de lucru coerent şi creativ. Foarte eficientă a fost pregătirea muzicală realizată de Nadia Tohin, care cu talent şi pricepere a ştiut să se apropie de studenți şi să-i ducă către perfomanță. Un real câştig a fost cooptarea în colectivul de coordonatori a tânărului absolvent Idris Clate, unul dintre foştii interpreți a spectacolului, atunci când a avut loc premiera, în urmă cu patru ani. Cu talent pedagogic incontestabil şi cu energie specifică vârstei, viitorul posibil cadru didactic a adus în colectiv prospețime şi un real profesionalism. În calitate de coordonator principal de proiect, închei prin a mărturisi că munca la acest proiect mi-a prilejuit momente de bucurie şi mare satisfacție. Încă o generație de viitori actori trece astfel cu brio printr-o experiență inedită şi foarte profitabilă.

Conf. univ. dr. Roxana COLCEAG

Chicago – un musical despre drumul către celebritate, despre corupție, despre scandal, despre căutarea acelui senzațional care te poate arunca din anonimat în lumea reflectoarelor.

Povestea tratează la modul satiric nevoia de atenție, discrepanțele dintre adevărul uman şi falsele identități pe care personajele şi le asumă în fața auditoriului. Spectatorii sunt invitați într-un univers fascinant în care este dezvăluit treptat procesul prin care sunt create vedetele momentului.

Bazele structurii spectaculare ale musicalului *Chicago* au fos puse de către regizorul Gelu Colceag încă din anul 2012, când acest spectacol s-a numărat printre producțiile de succes ale Studioului de teatru UNATC. Pentru mine a fost o reală bucurie să redescopăr acest spectacol la care inițial am lucrat ca asistent tehnic şi de regie. Am încercat împreună cu echipa artistică, conf. univ. dr. Roxana Colceag, Nadia Trohin şi Idris Clate, să refolmulăm *Chicago* în aşa fel încât să servească dezvoltării studenților arta actorului master. Entuziasmul, determinarea, perseverența şi munca lor ne-au încurajat să realizăm, într-un timp foarte scurt, dar intens, o producție care are trei distribuții cu propuneri variate legate de universul personajelor. De aceea, aş spune că Chicago este mai mult decât numele unui spectacol, este titlul unei întâlniri frumoase.

Andreea IACOMIȚĂ

Nu sunt puțini cei care considera musicalul o specie inferioara în rândul performance-urilor actoriceşti. Musicalurile sunt adeseori considerate spectacole superficiale,

bombastice, lipsite de consistență, în care actorului nu i se pune în valoare adevărata substanță a meseriei, ci alte „brizbrizuri", cum ar fi dansul ori cântatul.

Atunci mă întreb, în sinea mea, cum de Bob Fosse a ales-o pe Liza Minelli să joace în *Cabaret* sau Robert Wise pe Julie Andrews în *Sunetul muzicii* sau Joseph L. Mankiewicz pe Marlon Brando în *Guys and Dolls*? De ce nu au ales fete şi băieți frumoşi, dansatori şi cântăreți profesionişti pentru rolurile principale din producțiile lor?

Concluzia e una, aş zice, actorul de musical nu are voie să nu fie actorul total, stăpân pe vocea şi pe corpul lui, cu mijloace ascuțite ca lama unui cuțit, capabil să joace jocul unei convenții aparent banale, dar care, prin crezul, meşteşugul şi energia lui se poate materializa într-o performanță absolută.

Experiența *Chicago* a fost pentru mine un antrenament dificil pentru că am fost nevoită să umplu nişte goluri de care eram mai mult sau mai puțin conştientă. Pusă în fața unei astfel de provocări, a trebuit să-mi fac mie însămi un bilanț cu ce pot şi cu ce nu prea pot să fac. De rezultat sunt mulțumită, simt că am evoluat pe de-a-ntregul, ajutată fiind de echipa generoasă de colegi şi profesori, în frunte cu Andreea Iacomiță, Roxana Colceag, Nadia Trohin şi Idris Clate. Adaug un lung şir de mulțumiri speciale Ioanei Nichita.

Chiar dacă *Chicago* a fost spectacolul şi altor generații, cred că generația noastră îşi are propriul ei *Chicago*, care este unic în felul său, pentru că a format o echipa, a unit oameni, i-a determinat să-şi depăşească limitele, i-a motivat şi, cu siguranță, i-a făcut nişte actori mai buni.

Oana Predescu – *Velma Kelly*

Doar când mă gândesc mi se taie respirația. A fost al doilea vis al meu încă din liceu. L-am văzut acum 7 ani la UNATC şi am zis că vreau şi eu!

La master ştiam că vom lucra la un musical, dar nu ştiam care va fi acesta, când am aflat că este Chicago am fost cea mai fericită din lume. Pentru că este un musical care te învață foarte multe în toate directiie şi în actorie şi în cânt şi în coregrafie.

Experiența Chicago a fost una care a părut lungă până să ajungă la linia de finiş. Dar m-am bucurat de toată această perioadă de lucru. A fost un spectacol care ne-a adus

împreună, ne-a făcut să fim şi mai împreună decât eram de până atunci. Un spectacol care încheie 5 ani de lucru alături de aceiaşi oameni frumoşi.

Pentru mine a fost o mare provocare acest spectacol, mi-am dorit foarte mult să joc Roxie Hart şi am lucrat cu drag să fac acest personaj să existe. Şi mă bucur să realizez că am reuşit.

Am reuşit să facem să existe acest spectacol când am avut toate premisele să nu îl facem. Dar mulțumită unor oameni minunați: doamna Roxana Colceag, Andreea Iacomiță, Idris Clate şi Nadia Trohin am reuşit să îl facem să existe.

Le sunt recunoscătoare acestor oameni că au crezut în noi. Tot ce vreau să mai zic e că: Generația Tesla Rocks Chicago!

Cezara Munteanu – *Roxie*

În *Chicago* visam să joc de când i-am văzut pe colegii mei mai mari acum câteva generații în aproape aceeaşi montare, tot la UNATC. Am cântat tangoul puşcăriaşelor tot drumul spre casă şi îmi imaginam cum ar fi să joc în ceva asemănător. Nu a trecut mult timp, şi, cum gândurile puternice îndeplinesc dorințe, a apărut proiectul *Chicago*. Au început pregătirile pentru casting, a fost printre singurele proiecte de care, aproape în unanimitate, anul nostru era încântat. M-am pregătit pentru alte roluri decât cel pe care îl joc acum, dar drumul m-a condus spre altceva. Sunt sigură că trebuia să

dobândesc ceva odată cu acest rol care mi s-a dat, Mama Morton. Poate faptul că am mai degrabă o uşurință în a juca roluri cu statut mic, iar Mama Morton este prin definiție şefa puşcăriaşelor, deci statut mare. De asemenea, mi-am dorit cu îndârjire să joc şi o puşcăriaşă pentru că îmi doream foarte mult să dansez. Lucru care s-a şi întâmplat. Puşcăriaşa dementă, halteristă – June.

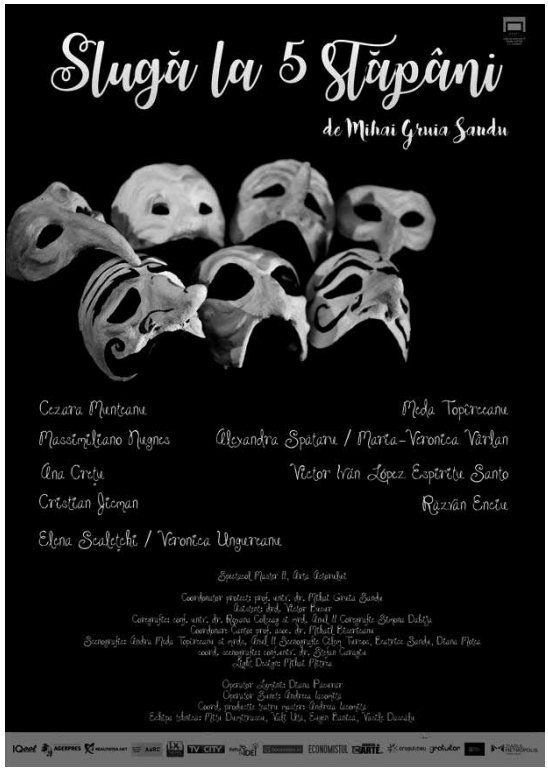
Am câştigat foarte multe în acest proiect. În primul rând, am câştigat un plus de tonus corporal, am învățat multe coregrafii, am învățat că niciun spectacol nu poate exista fără grupul care îl susține şi că de multe ori acesta este mai important decât individualitățile. Din păcate, laudele merg la rolurile principale, dar în toate cred că există un echilibru. Am învățat să cânt, să dansez, să joc şi să mai fiu şi frumoasă în acelaşi timp... Glumesc. Sau nu. Părea mai simplu când îi vedeam pe alții, dar nu este aşa de simplu. Am înțeles ce vital este tehnicul la un musical. Te poate destabiliza complet o lavalieră care nu funcționează, una care îți cade de pe costum în timp ce dansezi, dar tu trebuie să zâmbeşti, să continui să dansezi cu ea în mână. Te deconcentrezi când ți se agață tocul în corset şi nu ajungi să faci sincronul, când trebuie trebuie să te schimbi în 20 de secunde în rochia sexy de la Mama Morton, să-ți pui blana şi să observi când se pune spotul pe tine că e invers, să se strice cel mai emoționant moment pentru tine din spectacol, pentru că în loc de negativul melodiei să se audă sunet de împuşcătură, să tremure colegii de râs pe lângă tine şi să trebuiască să continui cântecul în cheie dramatică, până la final, când te pufneşte şi pe tine şi pe colega ta râsul şi nu mai ai cum să o scoți la capăt... Să zâmbeşti şi să mergi mai departe. Evident că de lucrurile astea râd acum, dar în acel moment părea că mi-a căzut cerul în cap, că nu mai vreau să ies la aplauze pentru că am greşit sincroanele.

Realizezi atunci că eşti încă în şcoală şi că mai ai dreptul, pentru puțin timp, să greşeşti...

Ana Crețu – *Mama Morton*

Slugă la 5 stăpâni

de Mihai Gruia Sandu



Master Anul II, Arta Actorului
Profesor coordonator:
Prof. univ. dr. Mihai Gruia Sandu
Asistent: Drd. Victor Bucur
Coregrafie:
Conf. univ. dr. Roxana Colceag
Simona Dabija (Master anul II Coregrafie)
Coordonator canto:
Prof. asoc. dr. Mihai Bisericanu
Scenografie: Andra Meda Topârceanu şi Cilem Turcos, Beatrice Sandu, Diana Moțea (Master anul II Scenografie)
Coordonator scenografie:
Conf. univ. dr. Ştefan Caragiu
Light design: Mihai Mitrea

Operator lumini: Diana Păcurar
Operator sunet: Andreea Iacomiță
Coordonator producție teatru master: Andreea Iacomiță
Echipa tehnică: Mitu Dumitraşcu, Vali Uță, Eugen Bănică, Vasile Dascălu

Distribuția:
Cezara Munteanu
Massimiliano Nugnes
Ana Crețu
Cristian Jicman
Elena Scaleţchi / Veronica Ungureanu
Meda Topârceanu
Alexandra Spătaru / Maria-Veronica Vârlan
Victor Ivan Lopez Espiritu Santo
Răzvan Enciu

Commedia Dell'Arte a fost un vis şi o bucurie pentru mine. În clasă a XII-a, când am venit la UNATC la *Uşi deschise* am văzut două spectacole: *Elixirul* (spectacol de Commedia Dell'Arte) şi *Chicago* (musical). Pur şi simplu m-am îndrăgostit şi am zis că vreau şi eu să fac aşa ceva. Şi iată că după 3 ani de licență şi 2 de master visul mi s-a împlinit. Am făcut un spectacol de Commedia Dell'Arte (*Slugă la 5 stăpâni*) coordonat de domnul profesor Mihai Gruia Sandu în stilul sau unic.

Lucrul la acest spectacol a fost unul interesant şi diferit față de tot ce făcusem până atunci în viață mea de actriță, aveam multe obligo-uri de mişcare şi text, dar şi foarte multă libertate pentru a improviza. La început am fost dezorientată, mi s-a părut greu şi obositor, e nevoie de foarte multă energie.

Acum simt că slăbesc 3 kg la fiecare spectacol, pentru că energia pe care ți-o cere acest gen de spectacol este una foarte mare.

M-am bucurat enorm de această experiență, alături de colegii mei. A fost minunat că domnul profesor ne scria texte în fiecare zi şi a construit spectacolul şi personajele în funcție de personalitățile fiecăruia, nu cred că, dacă unul dintre noi ar face schimb de roluri sau am înlocui pe cineva, ar mai fi acelaşi spectacol. E un spectacol cu dans, cântec şi bucurie. L-am văzut cum a crescut pas cu pas şi noi ne-am pus sufletul în el şi am muncit la tot ceea ce este el azi, ne-am făcut singuri măştile (a fost o experiență deosebită) şi costumele, ceea ce cred că a făcut că toate acestea să aibă o energie deosebită.

Treptat am înțeles despre ce era vorba de fapt şi abia după câteva spectacole jucate am căpătat libertatea de care ne tot vorbea domnul profesor. Libertatea de a mă juca, libertatea de a improviza şi libertatea de a comunica cu publicul, de a-l privi în ochi şi de a-l implica în mod direct în spectacol.

Este o experiență unică pe care ți-o oferă acest gen de spectacol care simt că m-a ajutat să cresc enorm şi de care sper să mai am parte în viață mea de actriță.

În acest spectacol am descoperit bucuria şi satisfacția de a face oamenii să radă, e minunat să joci în spectacole de comedie, să îi simți pe oameni că se bucură de spectacol, că sunt acolo cu tine şi că îți dau din energia lor.

Cezara Munteanu

Experiența Commedia dell'Arte a început în septembrie şi, ca multe alte proiecte pe care le lucrez, timpul era scurt, aşa că ne-am pus pe treabă. A fost o lună de muncă în care s-au schimbat actorii, distribuțiile, spectacolul, ca să se muleze în funcție de schimbările apărute. Meritul pentru acest spectacol este al domnului profesor Mihai Gruia Sandu care a înlesnit cu o mână de oameni, un spectacol. Inițial, pentru că aveam programul încărcat, eram pe dublă distribuție cu o altă colegă, dar în final am rămas singură pe rol. Jucând Inamorata, aveam senzația că nu mă potrivesc cu rolul, că nu fac față. A fost extrem de interesant, fiindcă lucram în paralel la Ploieşti Sonia din *Unchiul Vanea*. Într-o parte spuneam „Ce groaznic e să ştii că nu eşti frumoasă..", apoi veneam la commedia şi trebuia să joc diva grupului, cea mai frumoasă din trupă (sau cel puțin aşa să mă simt). Îl țin minte pe domnul Gruia care încerca să mă facă să simt comfort acolo unde eu nu aveam deloc. „Ana, nu trebuie să demonstrezi că eşti frumoasă, tu eşti deja." A fost bine că am avut aceste două proiecte, a fost felul în care în care am găsit un echilibru în interiorul meu.

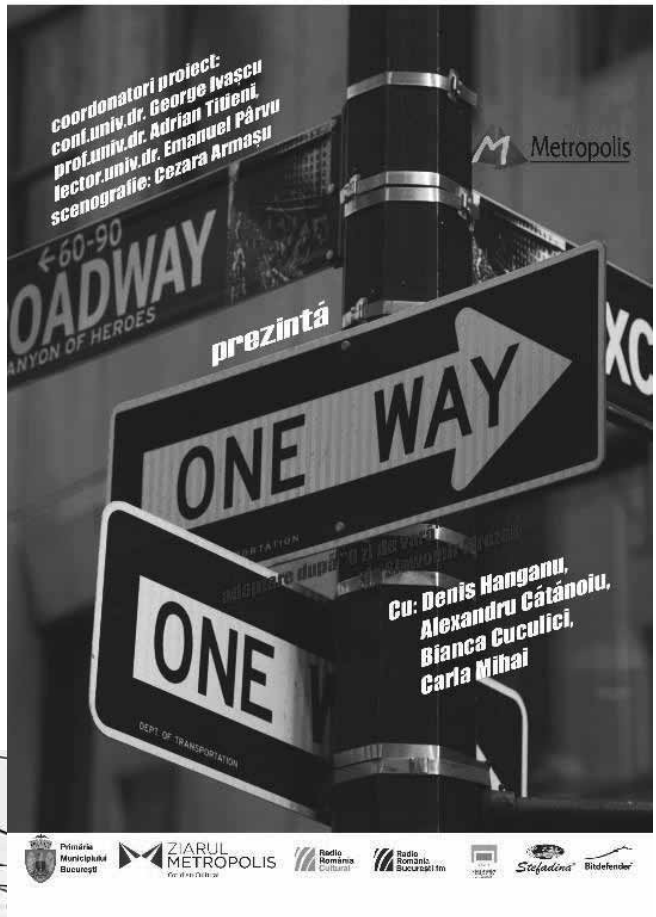
Poate că, mai important decât lucrul la proiect, a fost să-l joc alături de colegii mei. E un spectacol în care mi-am permis să mă joc mai mult, să câştig o libertate de a fi pe scenă, să mă bucur efectiv de plăcerea de a juca. Un spectacol în care am realizat că orice accident poate fi un mare avantaj dacă nu îl ignori şi că un spectacol îşi atinge scopul dacă este făcut pentru a bucura oamenii din sală. Şi cred că din punctul ăsta de vedere eu şi colegii mei putem fi mândri de spectacolul nostru.

Ana Crețu – *Inamorata*

© Simion Buia

STAFF
© Simion Buia

One Way



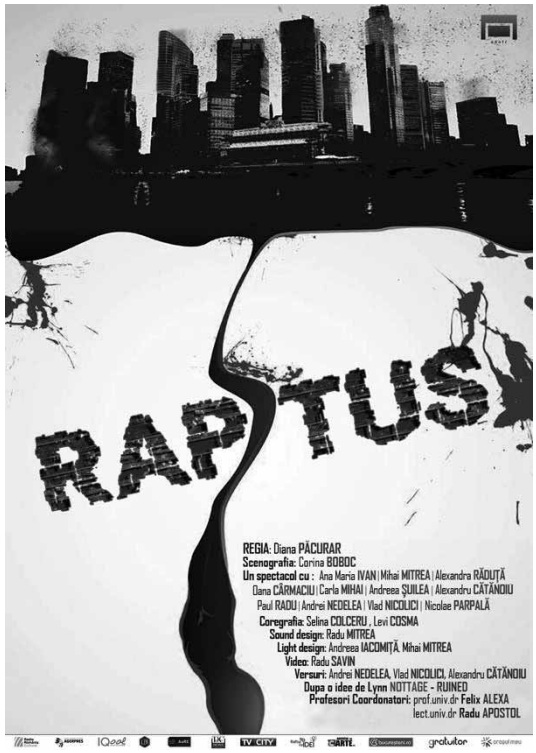
Master Anul II, Arta Actorului
Coordonatori proiect:
Conf. univ. dr. George Ivaşcu
Prof. univ. dr. Adrian Titieni
Lect. univ. dr. Emanuel Pârvu
Scenografie: Cezara Armaşu

Distribuția:
Denis Hanganu
Alexandru Cătănoiu
Bianca Cuculici
Carla Mihai

Raptus

după o idee de Lynn Nottage - *Ruined*

Master Anul II, Arta regizorului de teatru
Profesori coordonatori:
Prof. univ. dr. Felix Alexa,
Lect. univ. dr. Radu Apostol
Regie: Diana Păcurar
Scenografia: Corina Boboc
Coregrafie: Selina Colceru, Cosma Levi Lennon
Sound composition: Radu Mitrea, Andrei Nedelea
Versuri: Andrei Nedelea, Vlad Nicolici, Alexandru Cătănoiu
Video: Radu Savin, Andrei Nedelea
Light design: Andreea Iacomiță/Mihai Mitre



Distribuția:
Mama Nadi – Ana Maria Ivan
Christian – Mihai Mitrea
Sophie – Alexandra Răduță
Salima – Oana Cârmaciu
Josephine – Carla Mihai
Emileme – Andreea Şuilea
Domnul Harari – Alexandru Cătănoiu
Colonelul Jerome Kisembe – Paul Radu
Comandantul Osembenga – Paul Radu
Fortune – Andrei Nedelea
Soldat – Vlad Nicolici
Soldat – Nicolae Parpală

La începutul anului 1998, Congo a fost lovit de o serie de proteste care şi-au avut finalitatea în izbucnirea unuia dintre cele mai îndelungate războaie civile din lume. La scurt timp după izbucnirea conflictului, întreaga țară a fost împărțită în două tabere care au conferit războiului titulatura de „cel mai sângeros război civil din toate timpurile”.

Finalitatea acestui război este datată în anul 2004, însă în realitate, ciocnirile dintre adepții guvernului şi cei care vin împotriva lor şi anume rebelii, au loc în continuare în spațiul congolez.

Raptus este un spectacol inspirat din textul lui Lynn Nottage, *Ruined*. Aceasta a scris povestea Mamei Nadi, matroana unui bordel, în timpul războiului, inspirată fiind de o călătorie pe care a făcut-o în Congo. În decursul acestei călătorii ea a strâns o serie de poveşti autobiografice ale femeilor abuzate şi chiar ucise.

„Întotdeauna am considerat femeile ca fiind adevărate luptătoare şi de aceea am devenit preocupată de urmărirea poveştilor unor femei care reinventează vieți pentru a supraviețui." (Lynn Nottage)

Ruined este un text care reflectă lupta femeilor pentru supraviețuire în mijlocul cruzimilor şi violențelor atât de comune în cadrul unui război civil.

Acțiunea spectacolului are loc în bordelul Mamei Nadi, într-o regiune din parte de est a Republicii Democrate Congo, adăpost şi închisoare atât pentru ea, cât şi pentru fetele care lucrează acolo, asigurându-şi propria siguranță şi supraviețuire.

Puştile Kalashnikov purtate de militari, rebelii, oamenii care profită de pe urma razboiului, hoții, criminalii, violatorii, bețivii sugrumă pereții bordelului în care matroana şi fetele ei îşi duc propria luptă.

Spectacolul vorbeşte despre forța şi puterea umană de a lupta necontenit pentru propria salvare în fața unui pericol. *Raptus* reprezintă un amestec aproape letal între dorința de putere şi cea de autosalvare, empatie, violență şi dragoste.

Apropierea de textul lui Lynn Nottage a reprezentat inițial o lovitură puternică cu realitatea de dincolo de granițele europene. Am fost profund inspirată de asemănarea, aparent inexistentă, între construcția interioara a populației congoleze şi a celei existente în spațiul european. Astfel că revenirea în timpul războaielor la natura umană, universal identică şi valabilă, a fost principalul motiv pentru alegerea acestei teme.

Întâlnirea cu echipa acestui proiect a fost cu siguranță, dincolo de tot ceea ce a însemnat structura textului şi a spectacolului, cea mai importantă parte din acest proiect. Împreună şi exclusiv alături de ei şi cu ajutorul lor, am reuşit să descoperim maniera în care asemeni nouă şi cei care privesc spectacolul să vadă dincolo de tot ceea ce înseamnă religie, poziție geografică, lingvistică, etimologia numelor sau culoarea pielii.

Legăturile, îmbinările, pârghiile, desfăcute şi rasfacute, analizate şi interpretate, au făcut în final ca echipa formată din unsprezece actori, să formeze un real melanj, care prin dedicare totală, ambiție şi înțelegere a importanței adevărului acestul spectacol au încercat să transmită publicului esența, actualitatea şi universalitatea spectacolului *Raptus*.

Diana Păcurar *– regizor*

Raptus? A fost o poveste a descoperirilor. Am descoperit că trebuie să învăț să fac față unui personaj principal care stă în permanență pe scenă; am descoperit că îmi trebuie multă disciplină interioară, concentrare 100% şi o permanentă atenție acordată spațiului şi partenerului. Toate acestea existau în conştiința mea, le cunoşteam, fiecare student care trece prin facultate află aceste lucruri, însă în mod special în acest spectacol, tema războiului m-a făcut să nu pot să funcționez altfel decât concentrată şi total prezentă.

Raptus a fost o poveste despre capacitatea unui regizor tânăr de a aduna în jurul lui o distribuție numeroasă şi de a crea din ea o echipă. Diana Păcurar a fost una din întâlnirile pe care le voi avea mereu ca reper despre relația regizor-actor. În ea am găsit un partener de bază, care m-a provocat la dialog, alături de care am găsit ÎMPREUNĂ răspunsuri şi care m-a îndrumat cu grijă şi încredere.

Sunt foarte bucuroasă că am avut ocazia să lucrez cu colegii mei din generațiile mai „tinere", alături de care m-am simțit în siguranță pe scenă, colegi cu care am încredere că mă voi mai întâlni pe viitor.

Mulțumesc *Raptus*, Mulțumesc Mamă Nadi, mulțumesc colegi, mulțumesc Diana! Ținem legătura!

Ana-Maria Ivan *– Mama Nadi*

Prima întâlnire cu textul mi-a ridicat câteva semne de întrebare. În primul rând m-am întrebat cum vom putea să arătăm că acțiunea se întâmplă într-un loc atât de departe de civilizația noastră, în Congo, unde valorile şi societatea sunt altele şi pe deasupra contextul este unul cu totul special, războiul civil. Apoi au venit întrebările legate de personaje, care sunt la fel de speciale ca locul din care aparțin. Mi s-a părut un text prea exotic, dacă aş rezuma prima întâlnire cu el.

Pe parcursul repetițiilor s-au născut personajele, s-au desluşit situațiile care păreau atât de departe de noi şi în mod firesc şi noi am căpătat încredere că suntem pe drumul cel bun. În timp, am realizat că am reuşit să aducem pe scenă o mică parte din Congo, mai exact dintr-un bordel, căci acolo se întâmpla acțiunea din *Ruined*, fără să pară ridicol sau forțat. Cred că asta s-a întâmplat pentru că războiul e universal şi nu se schimbă niciodată, indiferent de loc, timp şi spațiu. Chiar dacă vorbim despre o țară africană sau Europa, despre un bordel împânzit de mineri, soldați guvernamentali sau rebeli şi un câmp de luptă oriunde în lume.

Raptus trebuie văzut pentru că e nevoie de curaj să abordezi textul în România, pentru că din „generația" lui e singurul care se apropie de definiția cuvântului „spectacol" şi pentru că e o gură de aer proaspăt dintr-un amalgam îndelungat de alb şi gri.

Paul Radu *– Colonelul Jerome Kisembe/Comandantul Osembenga*

Tratând o temă extrem de actuală în lumea de astăzi, *Raptus* este un spectacol al contrastelor. Acest efect putând fi observat în linii mari ce ţin de planul concret al decorului şi al obiectelor (acestea fiind personalizate în funcţie cei ce le folosesc), dar şi în tuşele fine ale jocului actoricesc (de exemplu, relaţia de invers proporţionalitate dintre fetele care sunt obligate să arate un zâmbet atrăgator alături de o disponibilitate lascivă şi soldaţii care ad literam „vin din jungla" cu gesturi bruşte şi crispante). Tocmai pentru a conştientiza şi evidenţia natura unui eveniment atât de străin nouă ca tineri, şi anume războiul, s-a mizat pe un balans extrem de calculat în tot ce s-a construit. De la succesiunea, consistenţa şi cheia scenelor, până la gesturi fine ale personajelor sau chiar materialitatea acestora. Încă de la început, marele pariu pe care regizorul şi noi actorii l-am facut a fost asumarea unei astfel de situaţii: o cultură spirituală diametral opusă nouă, violenţa folosită ca monedă de schimb sau bordelul ca singurul refugiu al femeilor.

Pentru a aduce la viaţă un astfel de text, unul dintre cele mai importate lucruri a fost stabilirea şi dezvoltarea relaţiilor dintre personaje. Încă de la prima lectură am imaginat un sistem piramidal cu bază hexagonală, care o are în vârf pe matroană, iar pe măsură ce coborâm cunoaştem fetele din bordel, comisul voiajor care aprovizionează locul, liderii armatelor şi clienţii fetelor, soldaţii (monstruoasele maşinării de răspândire a terorii). Simbolul hexagonului duce cu gândul la sistemul de lucru al albinelor, în care toată lumea munceşte pentru matcă, dar poate aminti şi de simbolul sacru al creaţiei şi manifestării (hexagonul fiind format din suprapunerea a două triunghiuri echilaterale, unul cu vârful în sus – masculin – şi unul cu vârful în jos – feminin –).

De asemenea, *Raptus* oferă spectatorului bucuria diversităţii senzoriale (este un conglomerat de mijloace de exprimare; de la un limbaj al trupului extrem punctual şi lucrat, la adevărate momente muzicale cu songuri bine integrate şi coregrafii complexe, până la inserări video), dar şi experienţa unor trăiri extrem de concentrate şi încărcate, asemănătoare unor flash-uri de amintiri stocate în subconştient. Toate aceste efecte au putut fi transmise

către spectator prin câteva aşa-zise efecte ale unui război, deduse de noi (ritmicitate susținută sau o stare permanent defensivă a tuturor).

Pentru mine, lucrul la un proiect atât de complex, alături de un colectiv cât se poate de profesionist, cu artişti ai diferitor domenii deja formați a fost un adevărat test sub presiune, care sunt convinsă că va avea o mare contribuție în maturizarea mea ca om, dar şi ca actrița spre care aspir să ajung. *Raptus* este ființa vie a muncii întregii echipe, de care ne-am ataşat cu toții ca de o familie şi care se modifică mereu odată cu noi.

Alexandra Răduță – *Sophie*

Lecția

de Eugen Ionesco

Master Anul II, Arta regizorului de teatru
Profesori coordonatori:
Prof. univ. dr. Felix Alexa,
Lect. univ. dr. Radu Apostol
Regie: Diana Tănase
Asistent regie: Adrian Apotrosoaei
Scenografie: Mădălina Sandu, Andreea Tecla
Coregrafie: Simona Dabija
Sound design: Călin Țopa
Light design: Ionuț Vlaşcu
Video design: Radu Spiridon

Distribuția:
Andrei Redinciuc
Ana Crețu
Diana Tănase

Lumea, aşa cum o ştim noi, este un duet între un călău şi o victimă aşa cum viața însăşi este un vals paradoxal între început şi sfârşit. Cunoscând visceral aceste adevăruri, Eugene Ionesco a scris o lecție care, dincolo de aritmetică, filologie şi lingvistică, scoate la iveală cu umor şi cruzime o teorie: în relația dintre oricare doi indivizi există, întotdeauna şi în mod perpetuu, un călău şi o victimă. Rolurile pot fi interşanjabile, dar realitatea rămâne aceeaşi.

Lecția este despre un drog care se numeşte putere şi nu se referă la puterea ca resort politic, ci la cel mai teribil afrodisiac din toate timpurile. O portretizează în forme extreme şi contradictorii: de la senzualitate exacerbată la rigurozitate maniacală, de la manipulare inofensivă la subjugare totală, de la aparentă inferioritate la dictatură absolută. Folosită în ipostaze diferite, licoarea asigură utilizatorilor finaluri diferite fără a se dezice de tragic, făcând astfel din spectacolul *Lecția* o parabolă despre seducția puterii.

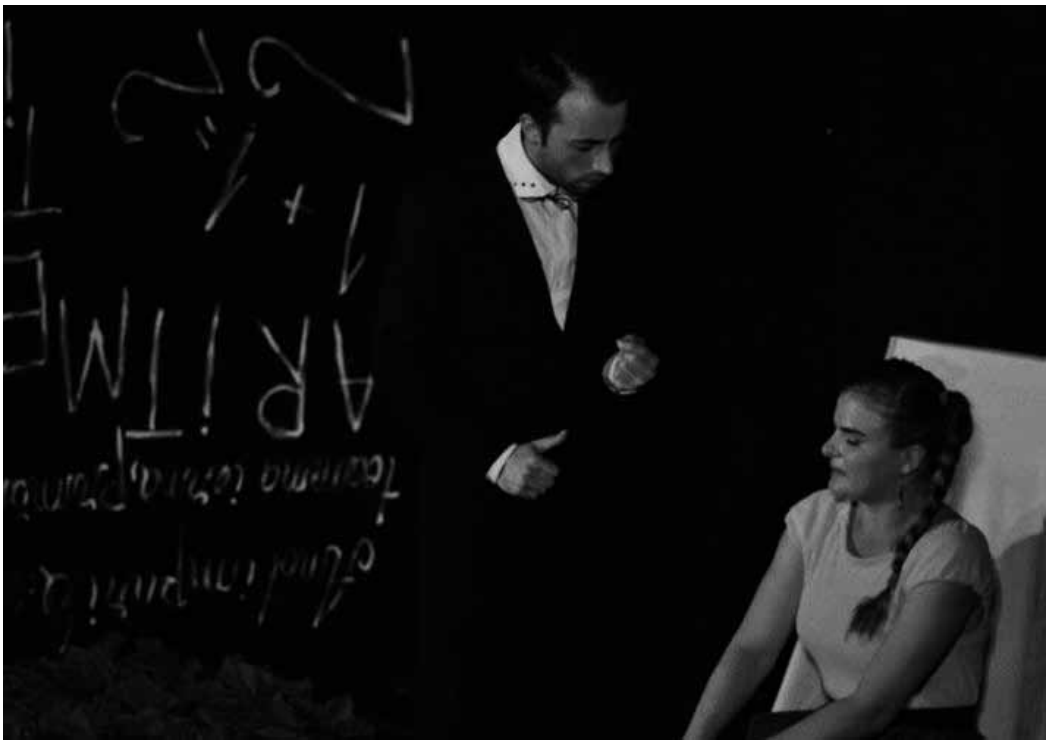
Diana Tănase – *regizor*

Lecția este făcută cu prieteni şi oameni pe care îi apreciez mult personal şi profesional şi asta a contat cel mai mult. Un rol pe care mi-am dorit mult să îl joc şi în căutarea căruia chiar am pus multă plăcere şi joacă. Am studiat o lună textul ca să înțelegem şi să ne traducem ceea ce a vrut să spună Ionesco. Nu pretindem că am înțeles tot, dar sperăm că în călătoria noastră am atins măcar câteva puncte din adevărul dramaturgului.

Ceea ce mi-a plăcut mult la acest proiect a fost faptul că am avut senzația că lucrez într-un teatru profesionist. Am avut oameni, colegi studenți, care s-au ocupat de fiecare aspect al spectacolului. Fiecare îşi îndeplinea bucățica lui de puzzle şi de aceea colaborarea a fost aproape perfectă. Spre deosebire de licență, unde trebuia să ne ocupăm noi de decor, lumini şi multe lucruri tehnice, în acest proiect am avut oameni care s-au ocupat de scenografie, de light design, de sound design, de proiecții. Cel puțin pentru mine şi colegul meu actor, a fost extrem de liniştitor că noi trebuie să ne ocupăm numai de treaba noastră de actori, noi fiind obişnuiți să fim multifuncționali în alte proiecte. De aceea, multă lume care a venit la spectacol a spus că e un spectacol profesionist, că nu arată ca un spectacol de şcoală.

Unul din lucrurile importante pe care le-am învățat la acest proiect este că nu trebuie să mulțumeşti pe toată lumea. Au fost persoane cărora le-a plăcut foarte mult, altora nu le-a plăcut deloc. Încercând să ne modelăm direcțiile de joc după părerile auzite, am realizat că e imposibil să faci asta, chiar să şi încerci e nebunie curată. Trebuie să rămâi fidel spectacolului pe care l-ai construit împreună cu regizorul, să expui povestea cât de bine poți împreună cu colegii, iar restul e... tăcere. Teatrul şi spectacolul ar trebui să vorbească de la sine prin el, părerile sunt inevitabile şi nu trebuie să încerci să le controlezi. Este unul din spectacolele în care cred şi sper că va vedea lumina în afara băncilor şcolii pentru că... merită.

Ana Crețu

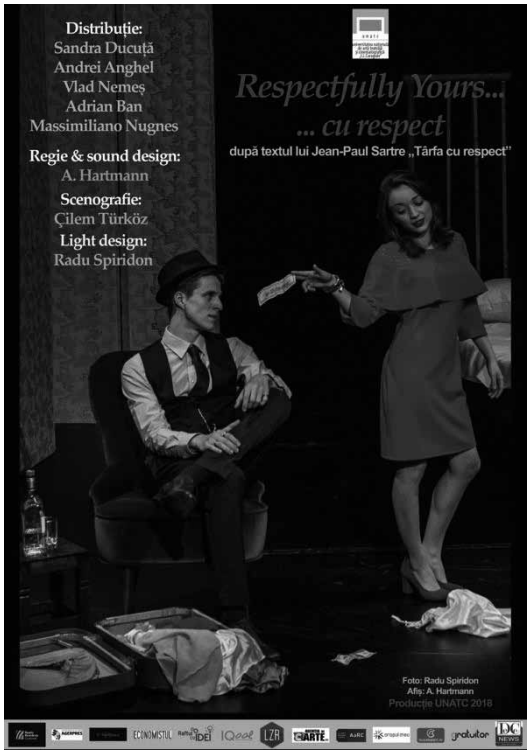


Festivalul de Teatru UNAT

Respectfully Yours.../...Cu respect

după textul lui Jean-Paul Sartre *Târfa cu respect*

Master Anul II, Arta regizorului de teatru
Profesori coordonatori:
Prof. univ. dr. Felix Alexa
Conf. univ. dr. Ştefan Caragiu
(coordonator Scenografie)
Prof. asociat Daniel Klinger
(coordonator light-design)
Regie şi sound-design: A. Hartmann
Scenografie: Çilem Türköz
Light-design: Radu Spiridon



Distribuția:
Lizzie McKay – Sandra Ducuță
Fred – Andrei Anghel
Senatorul – Vlad Nemeş
Negrul – Adrian Ban
Poliţist/Cetăţean – Massimiliano Nugnes

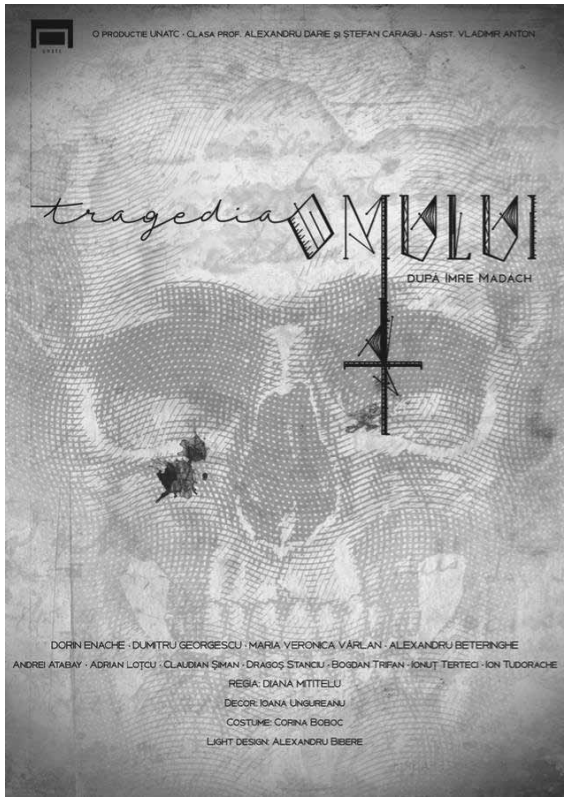
„L: Vreau să spun adevărul!

F: [...] Nu există adevăr! Există numai albi şi negri. Şaptesprezece mii de albi şi douăzeci de mii de negri."

Ce faci când trecutul recent te hărţuieşte fără milă? Când sinceritatea îţi e călcată în picioare şi toate întâmplările triste din copilărie speculate cu abjectă măiestrie care te transformă din victimă în călău?

Tragedia omului

după Madach Imre



Master Anul II, Arta regizorului de teatru şi Arta scenografului
Profesori coordonatori:
prof. Alexandru Darie şi
Conf. univ. dr. Ştefan Caragiu
Asist. univ. dr. Vladimir Anton
Regia: Diana Mititelu
Scenografia: decor – Ioana Ungureanu şi costume – Corina Boboc
Light design: Alexandru Bibere
Asistent lumini: Diana Păcurar

Distribuția:
Lucifer – Dorin Enache
Adam – Dumitru Georgescu
Eva – Maria Veronica Vârlan
Spiritul pământului – Alexandru Beteringhe
Cohorta de spirite luciferice: Andrei Atabay, Adrian Loțcu, Claudiu Şişman, Dragoş Stanciu, Bogdan Trifan, Ionuț Terteci, Ion Tudorache

Prințul şi vrăjitoarea

de Gabriel Apostol

Master Anul II, Teatru de animație
Profesor coordonator:
Conf. univ. dr. Gabriel Apostol
Proiect de Cristina Niță (Dumitru)
şi Mihai Savu
Light Design: Bogdan Trifan
Scenografia: Silviu Petrescu
Muzica originală: Codruț Croitoru

Distribuția:
Regele – Mihai Savu
Regina – Cristina Niță (Dumitru)
Zurina – Anca Badea
Don Cristobal – Andrei Iordache
William Mcgregor – Leonard Dodan
Berilac – Cristina Niță (Dumitru)
Zigfried – Leonard Dodan
Vrăjitoarea – Cristina Niță (Dumitru)
Hrothgar – Leonard Dodan

Acest proiect s-a născut din dorința de a crea ceva nou, ceva care să nu aparțină neapărat zonei clasice. Textul, care îi aparține domnului profesor Gabriel Apostol, este cel care face diferența dintre clasic şi acel „altceva" pe care îl căutam. Cele 9 personaje (regele, regina, prințesa, prinții – doi, maestrul de ceremonii şi povestitor – acelaşi personaj, spiriduşul, vrăjitoarea şi fiul acesteia) îşi consumă povestea în era regatelor, aşadar stilul medieval l-am folosit, inevitabil, în construcția decorului, dar şi a costumelor. Limbajul folosit de către personaje este unul relativ simplu la prima citire, dar care ne duce cu gândul către creația shakespeariană, uzitând de rime, discuții cu sine, discuții cu personaje celeste, fantastice iar comicul de situație vine să îmbogățească şi să coloreze dramatismul trăit de acestea. Personajele sunt păpuşi care sunt cu mânuire la masă, multiple articulații, elemente surpriză – vrăjitoarea are față dublă, cap rotativ iar înfățişarea, ca şi pictura acestora, este una originală, scenografia aparținându-i tânărului aspirant în această zonă creativă – Silviu

Petrescu. Muzica pe care o avem pentru acest proiect este, de asemenea, originală, fiind compusă special de către Codruț Croitoru, absolvent de Conservator şi cu o bogată experiență în compoziții muzicale tematice. Actorii mânuitori care fac parte din proiect sunt: Anca Badea (Teatrul Al. Davila – Secția Aşchiuță, Piteşti), Leonard Dodan (colaborator al Teatrului Țăndărică, Bucureşti, Andrei Iordache (student an II, la UNATC Bucureşti, actor mânuitor păpuşi) şi, noi (Cristina Teodora Niță-Dumitru şi Mihai Dan Savu) cei care au ridicat acest proiect (angajați ai Teatrului Al. Davila, Piteşti – Secția Aşchiuță). Domnul profesor coordonator Gabriel Apostol este cel fără de care nu puteam avea o direcție clară şi precisă a ceea ce înseamnă îmbinarea tuturor elementelor constitutive şi specifice naşterii unui spectacol.

Cristina Teodora Niță-Dumitru şi ***Mihai Dan Savu***

Iubesc acest proiect nu numai prin implicarea directă a mea, ci şi pentru că mi-a stimulat imaginația şi puterea creatoare la o limită pe care nu o credeam că voi putea atinge curând. Cele trei personaje pe care le interpretez (vrăjitoarea, regina şi spiriduşul Berilac) sunt total diferite, din toate punctele de vedere: ca dimensiune, ca păpuşă – stil mânuire, caracter peronaj, voci diferite şi total opuse. Sunt extrem de motivată şi de hotărâtă pentru că mă aflu în fața primei mele provocări de acest fel din cariera mea artistică de până acum. Datorez acest lucru domnului profesor Gabriel Apostol, căruia nu voi avea cuvinte suficiente să mulțumesc îndeajuns, care m-a îndrumat către aceste personaje şi mi-a insuflat încrederea şi sprijinul de care aveam nevoie pentru a putea construi acest proiect minunat – *Prințul şi vrăjitoarea*. Le mulțumesc, de asemenea, colegilor fără de care lucrul în echipă nu ar exista şi atunci nici poveste nu ar fi.

Cristina Teodora Niță-Dumitru

Prințul şi Vrăjitoarea este un spectacol ludic, pentru toate vârstele. O încântare şi o bucurie pentru orice actor care care crede în magia teatrului de animație, dar mai ales pentru privitor. M-a provocat spectacolul, m-a dezvoltat şi a creat un alt univers din care cu toții am ieşit câştigați.

Mihai Dan Savu

Fiind doar actriță, nu şi mânuitor cu o mare experiență, lucrul la acest spectacol a reprezentat pentru mine o adevărată provocare. Pot afirma că, în timpul repetițiilor, am descoperit lucruri noi despre mine ca actor şi a fost o plăcere să descopăr şi să învăț din acest univers puțin cunoscut mie, cel al păpuşilor. Colegii de proiect au avut răbdare cu mine şi m-au ajutat şi susținut pe toată durata întregului proces de lucru. Îmi doresc ca, pe viitor, să mai fac parte din acest gen de proiecte.

Anca Badea

Prințesa Anastasia

Master Anul II, Teatru de animație
Profesor coordonator:
Conf. univ. dr. Daniel Stanciu
Regia: Daniel Burcea
Scenografia: Vasile Lazăr
Flori Burcea

Distribuția:
Andra Mirescu
Teodora Geantă
Victor Bucur
Daniel Burcea

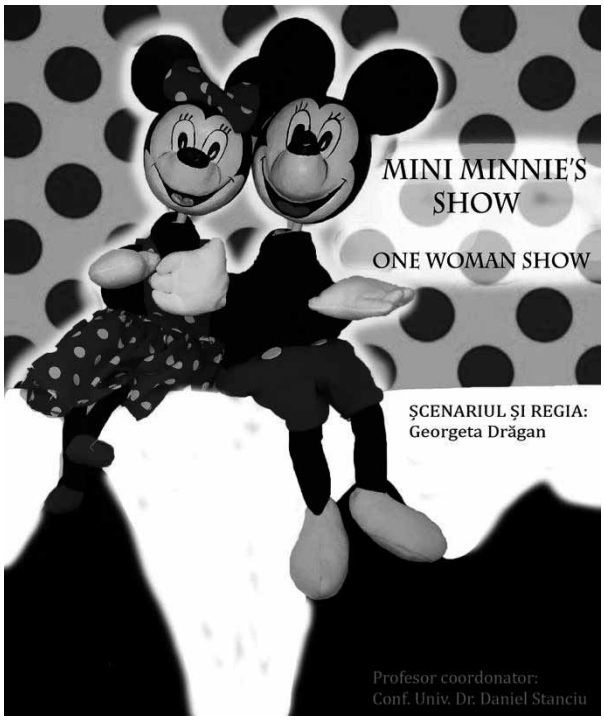
Pentru tânăra prințesă Anastasia, viață la palat este ca o lume de basm, cu averi fabuloase şi tot felul de privilegii care i se cuvin fiind nepoata preferată a Mariei Feodorovna, mama Țarului Nicolae. Dar viața perfectă a Anastasiei se schimbă pentru totdeauna atunci când Rasputin, care pretinde că este prieten al familiei sale, plănuieşte în secret un complot împotriva Țarului. Anastasia, vrăjită de Rasputin nu mai are amintiri legate de trecutul ei şi porneşte în căutarea amintirilor având în minte mereu cântecul de leagăn de la cutia muzicală, cadoul primit de la bunica ei, țarina Maria. O poveste fermecătoare plină de intrigi regale, dragoste şi emoții.

Daniel Burcea

Mini Minnie's Show

Master Anul II, Teatru de animație
Profesor coordonator:
Conf. univ. dr. Daniel Stanciu
Scenariul şi Regia: Georgeta Drăgan
Scenografia: Georgeta Drăgan
Afişul: Ştefania Chircuş
Construcție papuşi: Georgeta Drăgan

Distribuția:
Georgeta Drăgan

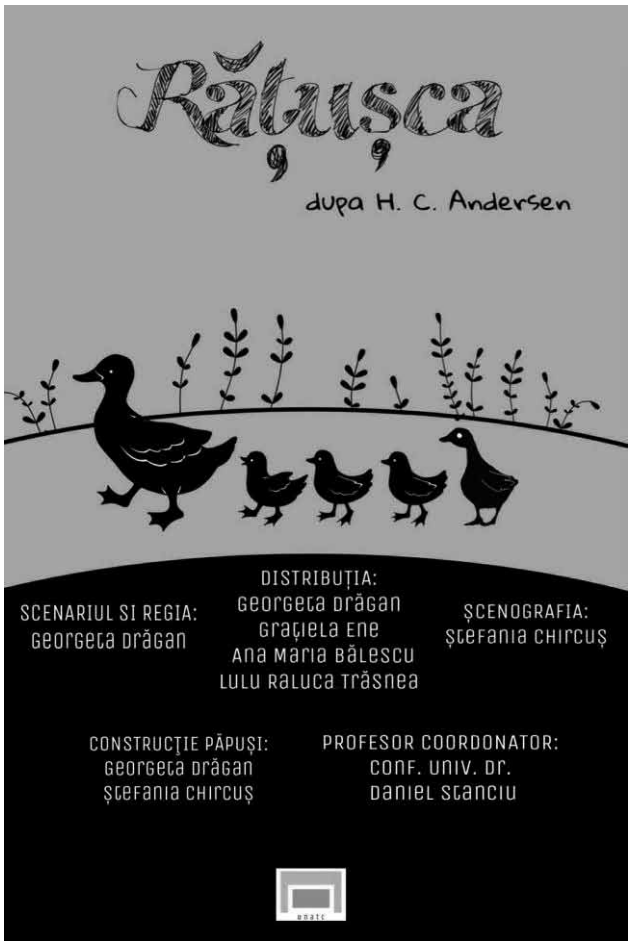


Rățuşca

după H. C. Andersen

Master Anul II, Teatru de animație
Profesor coordonator:
Conf. univ. dr. Daniel Stanciu
Scenariul şi Regia: Georgeta Drăgan
Scenografia: Ştefania Chircuş
Afişul: Ştefania Chircuş
Construcție papuşi: Georgeta Drăgan
Ştefania Chircuş

Distribuția:
Georgeta Drăgan
Grațiele Ene
Ana Maria Bălescu
Lulu Raluca Trăsnea



Povestea lui Andersen devine motivație şi pretext în contextul realizării unui spectacol de animație, având ca figură centrală un pui mic şi urât. Dincolo de povestea clasică, ceea ce face creația să ajungă la sufletul micilor spectatori, este poezia şi farmecul inefabil al acestei bijuterii literare. Povestea este o metaforă, o transpunere a Cenuşăresei în lumea ființelor nevinovate. Rățuşcă este o poveste despre discriminare, aducând în prim-plan dihotomia frumos-urât. Incapacitatea de a vedea dincolo de aparențe constituie motivația declanşării unui întreg mecanism de acțiuni, reacții şi emoții, având că urmare alegerea pribegiei, în fapt, un drum inițiatic al suferinței, disperării, resemnării şi reflexiei.

Concepția regizorală: Povestea clasică este imaginată într-o „ramă", fiind povestită de o râmă unui grup de turişti. Acțiunea este plasată în mediul deltaic, pornind din concret şi imersând în lumea păsărilor, un univers bogat, populat cu caractere ce-şi găsesc corespondent în lumea oamenilor.

Scenografia aduce câteva aspecte interesante, pornind de la realizarea păpuşilor şi a materialelor folosite (plastic, hârtie), până la găsirea unor soluții de sugestie a diverselor reprezentări.

Păpuşile au fost construite de mine, cu ajutorul studentei la scenografie, Ştefania Chircus şi sub îndrumarea profesorului coordonator, conf. univ Daniel Stanciu, împreună cu care am realizat sisteme şi mecanisme inedite şi variate pentru personajele care au fost ulterior însufleţite pe scenă de colegii mei actori.

Georgeta Drăgan

Animalele de companie ale domnului Hyde

Master Anul II, Coregrafie
Clasa Prof. univ. dr. Sergiu Anghel
Coregrafia: Camelia Neagoe
Scenografia: Mădălina Sandu
Lighting Design: Daniel Buglea
Muzica: Adrian Ionescu

Distribuția:
Mariana Gaviciuc
Luiza Dimulescu
Daniel Mihoc
Alexandru Ionescu

Cât de mult suntem din ceea ce credem că suntem? Există o întreagă lume interioară a individului, la care el însuşi are acces doar parțial, unde fragmente din eu-ul său se contrazic, evaluează şi iau decizii de acțiune în funcție de criterii ce scapă de obicei conştiinței. Această zonă a umbrelor care au propria lor viață este spațiul plin de culoare în care se desfăşoară spectacolul. Relația lor cu „posesorul" poate fi uneori tragică, alteori comică, dar cert este că fiecare om se străduieşte într-un fel sau altul să-şi înțeleagă şi să-şi îmblânzească monştrii. Parcursul acestei aventuri este redat de corpurile dansatorilor, în care conflictul interior fragmentează mişcarea şi dă naştere unui limbaj plin de tensiune.

Camelia Neagoe

Fragile. Handle with care

Master Anul II, Coregrafie
Clasa Prof. univ. dr. Sergiu Anghel
Coregrafie: Mariana Gavriciuc
Muzica: Andrei Nedelea
Text: Adrian Ionescu
Costume: Arsene Lucian Alexandru

Distribuția:
Ada Dumitru
Andrei Nedelea
Maria Beatrice Tudor
Ştefan Săcălianu
Filip Stoica
Tavi Voina

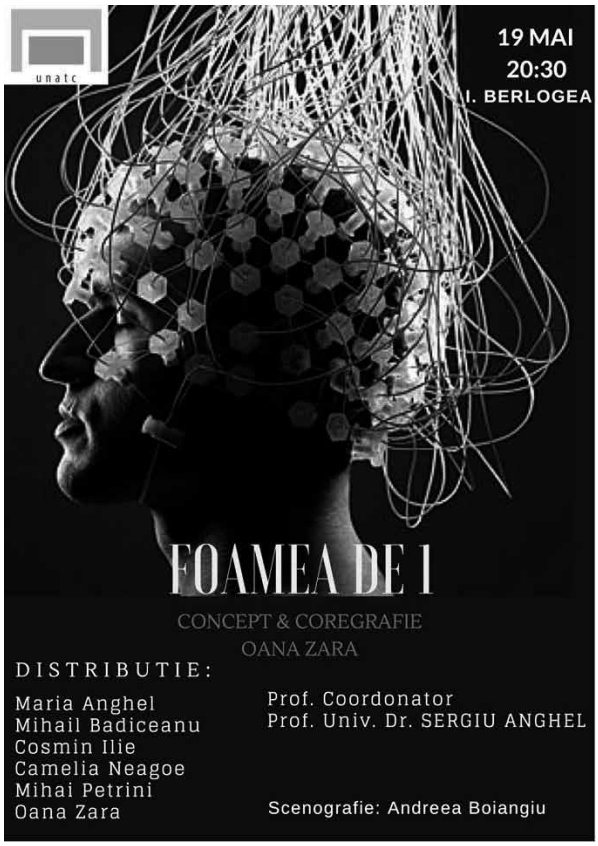
Fragile este despre oameni simpli, surprinşi trecând prin experienţe simple şi consumându-şi existența în drame personale. Un grup într-un echilibru fragil, care emană tinereţe şi naivitate, îşi pune vulnerabilitatilea pe masă, gustă eşecul intimității şi acceptă, pierde controlul şi trăieşte interacțiuni crude în „acum".

Mariana Gavriciuc

Foamea de 1

Master Anul II, Coregrafie
Clasa Prof. univ. dr. Sergiu Anghel
Coregrafie: Oana Zara
Scenografie: Andreea Boiangiu

Distribuția:
Maria Anghell
Mihail Bădiceanu
Cosmin Flyer
Camelia Neagoe
Petrini Mihai
Oana Zara



FOAMEA DE 1 este un spectacol de dans contemporan despre robotizarea omului şi despre consecințele acesteia în ceea ce priveşte conexiunile dintre oameni în interiorul unui grup, general valabile în viața de zi cu zi. Conexiunile se stabilesc de cele mai multe ori la nivel de mişcare, corpurile găsesc diferite căi prin care se întâlnesc şi îşi construiesc propriul limbaj de mişcare pe care îl accesează până îl epuizează. Este o competiție continuă de forme şi de dinamici ce se materializează în dialoguri energice şi neaşteptate.

Oana Zara

*De fapt_*

Master Anul II, Coregrafie
Clasa Prof. univ. dr. Sergiu Anghel
Coregrafie: Simona Dabija
Scenografie: Gabriela Spiridon
Irina Lăptoiu
Sound design: Amatis Chifu
Suport text: Emil Vasilache
Light design: Daniel Buglea

Distribuția:
Mariana Gavriciuc
George Pleşca
Cosmin Vasile
Eliza Trefaş
Daniel Mihoc

*De fapt_* este un spectacol despre__de fapt nu este un spectacol, este o îmbinare de oameni şi__de fapt nu e o îmbinare, ci o propunere simplă despre corpuri în acord şi gânduri în dezacord. Trăiesc o realitate, îmi construiesc alta şi mă proiectez în ea. Niciuna nu e__. E doar__ .Nu mă opun.

De fapt__rămâne de văzut__.

Simona Dabija

unatc
universitatea națională
de artă teatrală
și cinematografică
„I.L.Caragiale"
GALA
ABSOLVENȚILOR
UNATC
2018
18 MAI - 22 MAI
MASTER
25 MAI - 3 IUNIE
LICENȚĂ
UNATC
cu sprijinul:
sponsori:
parteneri media:
MATEI VOIEVOD NR. 75-77, SECTOR 2, BUCUREȘTI
galaabsolventilorunatc
unatc.ro

Juriile Galei Absolvenților Licență 2018

ACTORIE (LICENȚĂ):
Magda CATONE, actriță
Marius STĂNESCU, actor
Dragoș MOȘOIU, regizor

ARTA ACTORULUI (MASTER):
Catrinel DUMITRESCU, actriță
Dan AȘTILEAN, actor
Horia SURU, regizor

REGIE / ARTA REGIZORULUI & SCENOGRAFIE / ARTA SCENOGRAFULUI:
Alexandru MÂZGĂREANU, regizor
Puiu ANTEMIR, scenograf
Alina EPÎNGEAC, teatrolog

PĂPUȘI - MARIONETE / TEATRU DE ANIMAȚIE:
Brândușa Zaița SILVESTRU, actriță
Daniela DRĂGULESCU, scenograf
Bogdan DRĂGULESCU, regizor

COREGRAFIE / ARTĂ COREGRAFICĂ:
Vivia SĂNDULESCU, critic de dans
Robert ZAHARIUC, coregraf
Sanda VIȘAN, teatrolog

COREGRAFIE ȘI PERFORMANȚĂ ÎN DANS:
Profesorii din Departamentul *Performanță în Dans*

TEATROLOGIE - MANAGEMENT ȘI MARKETING CULTURAL/ TEATROLOGIE (Management cultural, Jurnalism teatral):
Profesorii din Departamentul *Studii Teatrale*

TEHNOLOGII DIGITALE ÎN SPECTACOLUL CONTEMPORAN:
Profesorii specializării *Tehnologii Digitale*

SCRIERE DRAMATICĂ: **Profesorii specializării *Scriere Dramatică***

PEDAGOGIE TEATRALĂ: **Profesorii specializării *Pedagogie Teatrală***

Echipa de Organizare:

MASTER ANUL I – TEATROLOGIE – MANAGEMENT ŞI MARKETING CULTURAL
Director: Doina DOGĂROIU
Director Executiv & Comunicare: Georgiana ENE
Producție: Ioana AXENOI-PĂNESCU, Alexandru TURCU, Claudiu AVRAM

Profesor coordonator: drd. Maria ROTAR

Director Departament Studii Teatrale: conf. univ. dr. Maria ZĂRNESCU

Consultanți: Rector, conf. univ. dr. Nicolae MANDEA
Prorector, conf. univ. dr. Carmen STANCIU
Prorector, lect. univ. dr. Matei BRANEA

Facultatea de Teatru
Decan, conf. univ. dr. Ștefan CARAGIU
Prodecan, conf. univ. dr. Mircea GHEORGHIU
Director Departament Arta Actorului prof. univ. dr. Tania FILIP
Director Departament Păpuși-Marionete conf. univ. dr. Daniel STANCIU
Director Departament Regie Teatru conf. univ. dr. Felix ALEXA
Director Departament Coregrafie prof. univ. dr. Sergiu ANGHEL
Director Departament Scenografie conf. univ. dr. Adriana RAICU - PETRE

Facultatea de Film
Decan, conf. univ. dr. Ovidiu GEORGESCU
Prodecan, conf. univ. dr. Marius NEDELCU
Director Departament Regie de film și tv, Producție de film
conf. univ. dr. Doru NIȚESCU
Director Departament Imagine de film și tv
prof. univ. dr. Dan ALEXANDRU
Director Departament Multimedia, Sunet, Montaj, Animație
prof. univ. dr. Radu IGAZSAG
Director Departament Scenaristică, Filmologie
prof. univ. dr. Radu NICOARĂ

Departament PR UNATC: ***Anca TUICĂ***
Grafică și materiale promoționale: ***Cătălin SÎRBU***
Foto-video: ***Lucian NĂSTASE, Dan BOBE***
Coordonator programe Master: ***Andreea IACOMIȚĂ***
Coordonator programe Licență: ***Cosmin Teodor PANĂ***

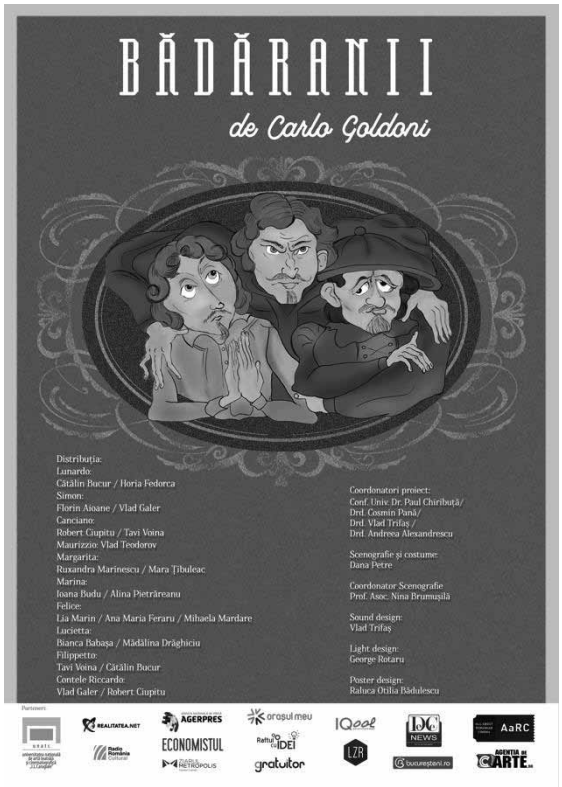
Director General: ***Emil BANEA***
Consultant artistic: ***Gabriel FĂTU***
Contabil Șef: ***Camelia BUNEA***
Șef Administrație Facultatea de Teatru: ***Monica PANAIT***
Secretar şef: ***Madi CODALBU***
Tehnician scenă: ***Dumitru DUMITRAŞCU, Alexandru DUMITRESCU***
Tehnician decor: ***Victor BOIAN, Cristian Sorin POPESCU***
Sunet: ***Andreea IACOMIȚĂ***
Lumini: ***George ROTARU***
Costumieră: ***Valentina UȚĂ***
Recuziter: ***Vasile DASCĂLU***
Maşinişti: ***Eugen BĂNICĂ, Lucian KERESTEŞ***

Echipa Facultății de Teatru: Manuela DUMITRAȘCU, Irina LUNGU, Ana SCĂRLĂTESCU, Simona MANTARLIAN, Luminița ALBU, Nicoleta ŞTEFAN, Aurel BARBU, Dorel MORARU, Marian BARBU, Eugen TUDORACHE, Dan SADURSCHI, Liviu TULEI, Sorin BOBOUȚANU, Cătălin STANCU, Crișan MARIANA, Rodica VASILE, Gabriel OLTICEANU, Mihai MITREA, Nicolae MATEI, Petruța ROMAN

Echipa Facultății de Film: Cătălina Călin SIMION, Iulia VOICU, Tudor PETRE, Cosmina ȘANDOR, Mihaela PETRE, Speranța GĂNECI, Nelu BAIN, Alexandru DINU, Vasile RĂDIȚA, Carol ENE, Nicolae MOCANU, Ionela ȘOPTEREAN, Nicoleta DARABAN, Florența PĂUNA, Cristi IGNA, Adriana SOARE, Dan SOARE, Raluca DRĂGAN

Bădăranii

de Carlo Goldoni



Licență Anul III, Arta Actorului
Clasa coordonată de:
Prof. univ. dr. Doru Ana
Coordonatori proiect:
Conf. univ. dr. Paul Chiribuță
Drd. Cosmin Pană/
Drd. Vlad Trifaş
Drd. Andreea Alexandrescu
Scenografie şi costume : Dana Petre
Coordonator Scenografie:
Prof. asoc. Nina Brumuşilă
Sound design: Vlad Trifaş
Light design: George Rotaru

Distribuția:
Lunardo – Cătălin Bucur/Horia Fedorca
Simon – Florin Aioane/Vlad Galer
Canciano – Robert Ciupitu/Tavi Voina
Maurizio – Vlad Teodorov
Margarita – Ruxandra Marinescu/Mara Țibuleac
Marina – Ioana Budu/Alina Pietrăreanu
Felice – Lia Marin/Ana Maria Feraru/Mihaela Mardare
Lucietta – Bianca Babaşa/Mădălina Drăghiciu
Filippetto – Tavi Voina/Cătălin Bucur
Contele Riccardo – Vlad Galer/Robert Ciupitu

Atât procesul, cât şi rezultatul sunt foarte greu de descris în câteva cuvinte. Sigur că ceea ce voi înşira aici este o părere cât se poate de subiectivă, o realitate personală. Spectacolul *Bădăranii* de Carlo Godoni este licența grupei A coordonată şi îndrumată cu atenție de Conf. Univ. Dr. Paul Chiribuță şi de drd. Cosmin Pană şi Vlad Trifaş. Cât despre mine, vreau să cred că am asigurat un oarecare echilibru în această echipă şi am o singură

certitudine, aceea că am lucrat cu bucurie şi devotament. Am ales acest text în urma analizei asupra nevoilor de dezvoltare a studenților; pentru că am considerat necesar testul unui spectacol de comedie. Comedia este, poate, cel mai greu gen de teatru pentru că necesită o atenție sporită asupra detaliilor, o precizie matematică, un ritm nebun şi o multitudine de tehnici şi mijloace, toate acestea fără a scăpa din vedere adevărul, relaționarea veridică dintre parteneri, procesarea informațiilor primite, opțiunea şi acțiunea, realizate în mod comprimat. Am acordat un timp îndelungat înțelegerii textului şi a situațiilor şi am încercat încă de la început să conturăm ideea de personaj. Pentru orice student, tranziția de la scene la spectacol, de la „eu în situație" la „personaj", de la ideea de examen la cea de spectacol este foarte dificilă. Cred că cea mai solicitantă parte a procesului cu care ei s-au confruntat a fost dobândirea capacității de a rămâne concentrați de la un capăt la altul al spectacolului, de a nu se pierde pe parcurs şi de a evolua în timp real prin acumulare. O altă încercare pentru ei a fost aceea de a înțelege ideea de ritm, care nu presupune rostirea rapidă a replicilor, ci susținerea energetică şi rapiditatea reacțiilor şi tacticilor pentru obținerea scopului fiecăruia.

Trebuie să recunosc că procesul a fost greoi, înțesat de obstacole, de temeri şi de nesiguranțe. Ceea ce este cu adevărat important este că au trecut testul suprem, acela al publicului. Oamenii care vin la spectacol nu ştiu şi nici nu trebuie să cunoască procesul. Ei judecă doar rezultatul. Şi prin ochii lor, produsul final a depăşit aşteptările noastre. Întâlnirea cu publicul a reprezentat pentru studenți un moment de mobilizare şi de conştientizare a poziției de artist care îşi expune sinele în fața ochilor curioşi. Saltul pe care ei l-au făcut din repetiții în specatcol a fost imens, părea că toate indicațiile şi discuțiile din timpul repetițiilor prind contur şi se materializează într-o formă curatală şi asumată. I-am văzut înțelegând ce înseamnă liberatatea pe scenă, bucuria de a te juca şi de a propune în

limitele impuse de text. Astfel, scopul nostru a fost atins, pentru că, lăsând de-o parte ceea ce noi am încercat să le transmitem la nivel de informații profesionale, de etică şi de rigoare, ne-am dorit ca, la final, să le oferim un spectacol de care să se bucure, care să fie permisiv şi infinit ca opțiuni şi propuneri. Iată că odată finalizat procesul, ei încep o altă etapă, poate chiar mai importantă decât cea precedentă, care presupune îngrijirea acestui spectacol şi dezvoltarea lui. Această etapă le aparține în totalitate şi depinde doar de ei cum şi dacă vor evolua.

Pentru mine experiența de a lucra cu studenții a fost revelatoare. Am parcurs din nou anii de studiu, de această dată dintr-un unghi obiectiv şi am reusit să înțeleg şi să aprofundez informațiile adunate până în acel moment. Mai departe, capacitatea de a transmite cunoştiințele tale celorlalți şi de a te adapta permanent în funcție de cei cu care lucrezi a însemnat pentru mine o mare satisfacție personală la nivel creativ.

Drd. Andreea ALEXANDRESCU

Cum am lucrat la spectacolul *Bădăranii* este întrebarea ce-mi provoacă fluturaşi nu numai în stomac... ci-n tot corpul întrucât, cu fiecare reprezentație mă îndrăgostesc şi mai puternic de tot ceea ce am construit doar cu câteva luni în urmă.

Trecerea de la text la spectacol este cel mai important lucru pe care l-am învățat din toată experiență numită *Bădăranii*, acțiune fără de care nu aş mai putea vorbi astăzi despre ceea ce veți citi în continuare.

Primul pas este procesul lecturii partiturii dramatice care joacă un rol vital şi face posibilă trezirea fondului dramatic. Fiecare are responsabilități diferite când această acțiune are loc. Astfel, regizorul este, prin natura lucrurilor, cel căruia îi revine misiunea de a conferi o imagine scenică fidelă nu atât textului în sine, cât mai ales sensului profund al operei dramatice. El structurează jocul actorilor care, la rândul lor, au obligația de a-şi forma un concept şi o linie a personajului pe care să o urmeze în ideea mesajului partiturii. Actorul devine cel care dă viață şi intensitate unui univers, până la el, închis. Efectiv, el este cel care, pentru spectator, dezambiguizează discursul, dă sens şi semnificație mesajelor autorului şi

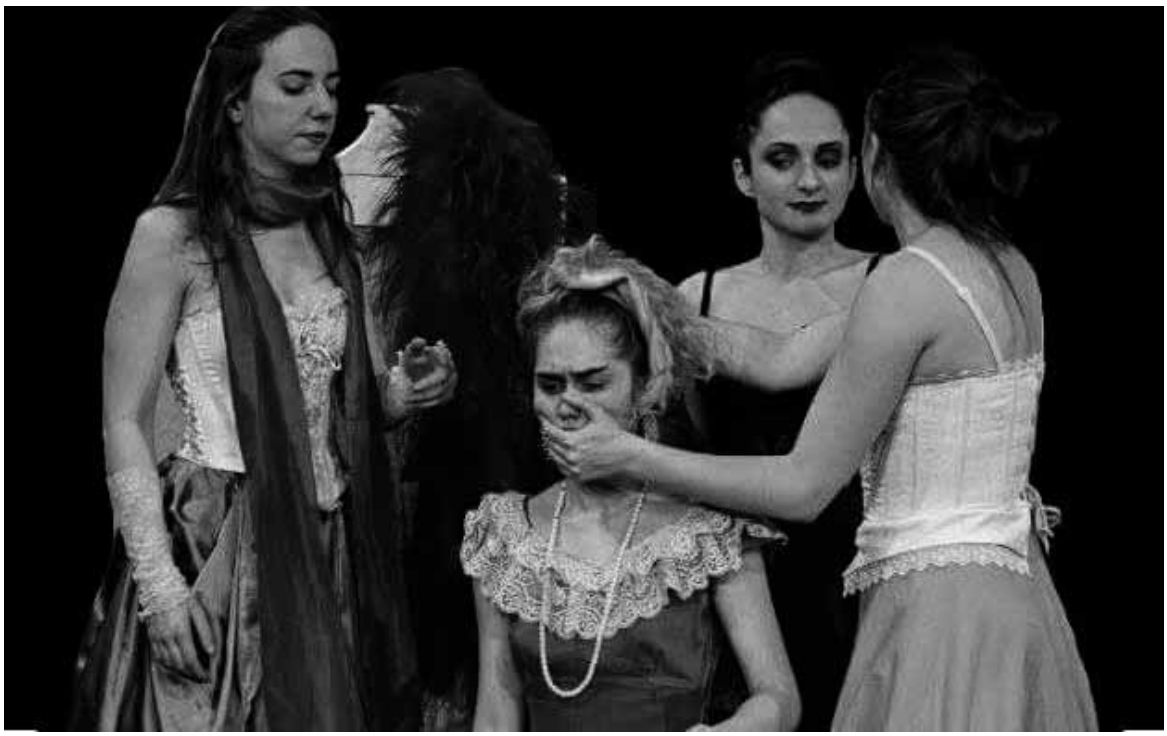
personajelor sale, conferind, totodată, acestor personaje şansa de a fi ființele concrete în universul scenei şi, în egală măsură, în mentalul celor ce sunt spectatorii actului teatral.

Prin urmare, citind şi recitind textul propus până în momentul în care fiecare îşi stabileşte un drum, o linie care să-i devină bază şi pe care să o urmeze, totul rămane la nivel de lectură. Partea ce continuă tranziția de la operă la spectacol este interpretarea artistică în armonie cu acel concept propus de fiecare în parte.

Noi am făcut lectura piesei *Bădăranii* timp de vreo 3 săptămani, iar la fiecare reluare mai descopeream câte ceva şi abia pe la jumătatea acestei perioade am reuşit uşor, uşor să desluşim, sperăm noi, ceea ce a vrut să transmită şi Goldoni.

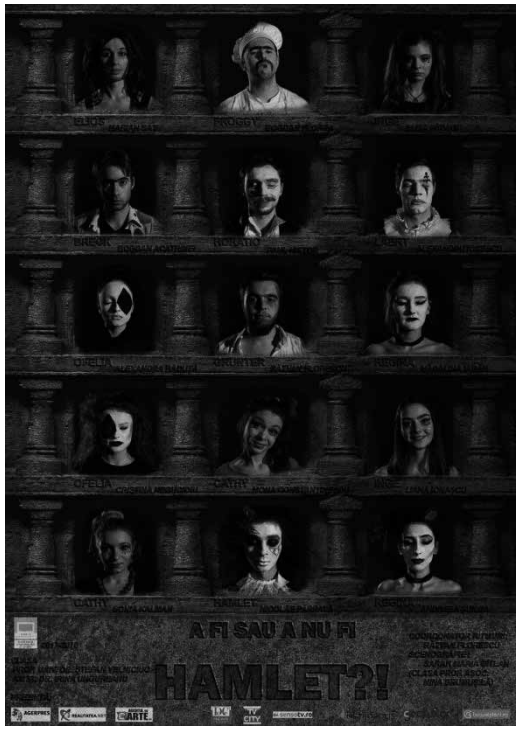
Bineînțeles că până să ajungem să ne stabilim un traseu am trecut prin atâtea stări contradictorii fiind când dezamăgiți, când mulțumiți, dar am şi învățat de ce spunem că mergem să vedem un spectacol, ci nu o piesă de teatru. Totul a fost încununat cu o coloană sonoră specifică epocii Veneției secolului al XVII-lea mixată cu rock şi cu luminile specifice scenei. Lucrul la un spectacol este ca o poteca... căreia îi mai lipseşte o pietricică... mai are câte-o lipsă, dar structura finală conduce mereu spre un rezultat pozitiv.

Ioana Budu – *Marina*



A fi sau a nu fi... Hamlet?!

după un text de Aldo Nicolaj



Licență Anul III, Arta Actorului
Clasa coordonată de:
Prof. univ. dr. Doru Ana
Coordonatori proiect:
Prof. univ. dr. Ştefan Velniciuc
Asistent dr. Irina Ungureanu
Coordonator ritmuri: Răzvan Florescu
Vioară: Marian Sas
Scenografie: Sarah Maria Gîtlan

Distribuția:
Froggy – Bogdan Florea
Cathy – Sonia Kalman
Inge – Elisa Pîrvan
Breck – Bogdan Acatrinei
Grunter – Răzvan Florescu
Hamlet – Nicolae Parpală
Regina – Mădălina Iagar
Horatio – Paul Nistor
Ophelia – Cristina Negucioiu
Laertes – Alexandru Ionescu
Elios – Marian Sas
Mandatarii destinului – Alexandra Răduță, Mona Constantinescu, Liana Ionaşcu, Andreea Şuilea

Spectacolul *A fi sau a nu fi... Hamlet* s-a născut din dorința de a oferi studenților grupei 3C Actorie, promoția 2018, posibilitatea valorificării cunoştinţelor şi abilităților profesionale dobândite pe durata celor 3 ani de studiu ai ciclului de licență. O întâmplare profesională fericită a făcut să-l cunosc pe dramaturgul italian Aldo Nicolaj, prezent la importantul festival de teatru italian „Salvo Randone" din Sicilia. Ocazie cu care dramaturgul a avut generozitatea de a oferi trupei româneşti, prezente în festival, una dintre piesele sale. Şi astfel, după două decenii, am reuşit să îndeplinesc făgăduința de a-i da o înfățişare scenică.

Din raţiuni pedagogice, textul l-am adaptat necesităţilor grupei, recurgând la o distribuţie feminină dublă, îmbogăţind propunerile autorului cu elemente spectaculare care să permită prezenţa întegului colectiv al grupei la fiecare reprezentaţie; cu sarcini care se înscriu în „trend-ul" actual de a-l solicita pe tânărul actor în extensia celorlalte profesiuni care slujesc actul scenic... şi chiar manageriale. Pentru surmontarea dificultăţilor generate de insuficienţa sălilor de repetiţii din şcoală şi, mai cu seamă, supraîncărcarea sălilor capabile să găzduiască un spectacol, dar şi pentru a-i forţa pe tinerii învăţăcei să-şi exerseze adaptabilitatea, m-am văzut nevoit să recurg „cunoştinţe" din lumea teatrului şi la persuasiune. Astfel, premiera a avut loc cu sprijinul Teatrului Dramaturgilor Români, s-a jucat la Centrul Cultural UNESCO pentru Tineret „Nicolae Bălcescu", la Universitatea de Muzică „Ciprian Porembescu", Casa de Cultură din Buftea... şi chiar şi în şcoala noastră (!). Am dat, astfel, crezare expresiei populare „tot răul spre bine" şi am forţat convertirea dificutăţilor în experienţe formatoare! Publicul a onorat reprezentaţiile cu prezenţa şi aprecieri favorabile, iar mie şi colaboratoarei mele, asistent dr. Irina Ungureanu, nu ne mai rămâne decât să le dorim studenţilor noştri succes în viaţa profesională care începe şi pentru care au trecut prin furcile caudine ale pregătirii.

Prof. univ. dr. Ştefan VELNICIUC

Ani de pribegie

de Aleksei Arbuzov

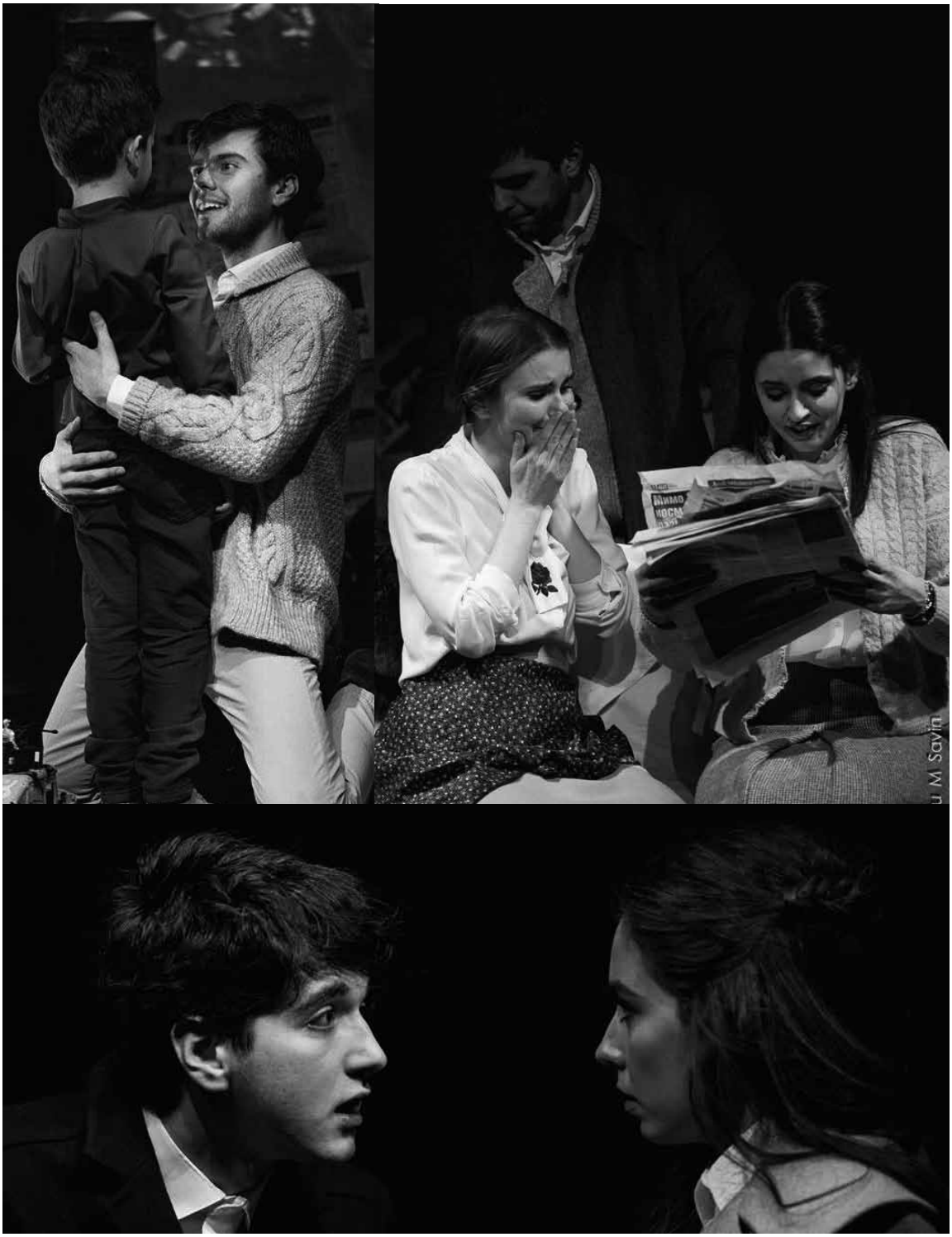
Licență Anul III, Arta Actorului
Clasa coordonată de:
Prof. univ. dr. Doru Ana
Coordonatori proiect:
Conf. univ. dr. Puiu Şerban
Drd. Raluca Ghervan
Scenografie: Roxana Dumitrache
Proiecție video: Vlad Bacalu

Distribuția:
Olga Petrovna Vîşeslavțeva – Irina Noapteş
Alexandr Vedernikov (Şura) – Vlad Lință
Galina Sergheevna – Oana Moşneagu
Mihail Lavruhin – Dorin Enache
Liusia Vedernikova – Adelina Toma
Nina Petrovna Vîşeslavțeva –
Maria Magdalena Țapu/Patricia Cordoş
Pavel Tucikov (Pavlik) – Claudian Şiman
Nikita Alexeevici Arhipov – Alexandru Prica
Nastasia Vladimirovna – Anca Bejan
Kuzia Doronina – Claudia Ene
Oleg Doronin – Timotei Grămesc
Arkadi Lipski / Bocikin – Amir Shafizade
O fată – Laura Arsene

Ani de pribegie, piesă scrisă de dramaturgul rus Aleksei Arbuzov (1908-1986), ilustrează poveştile de dragoste şi frământările unor tineri aflați în fața unor importante experiențe de viață. Chiar dacă cel de-al doilea Război Mondial se desfăşoară sub ochii lor, cel mai mare război este cel purtat cu ei înşişi, cu propriile sentimente. Apusul de soare, invocat adesea, le aminteşte tuturor personajelor să celebreze viața, chiar în mijlocul furtunii

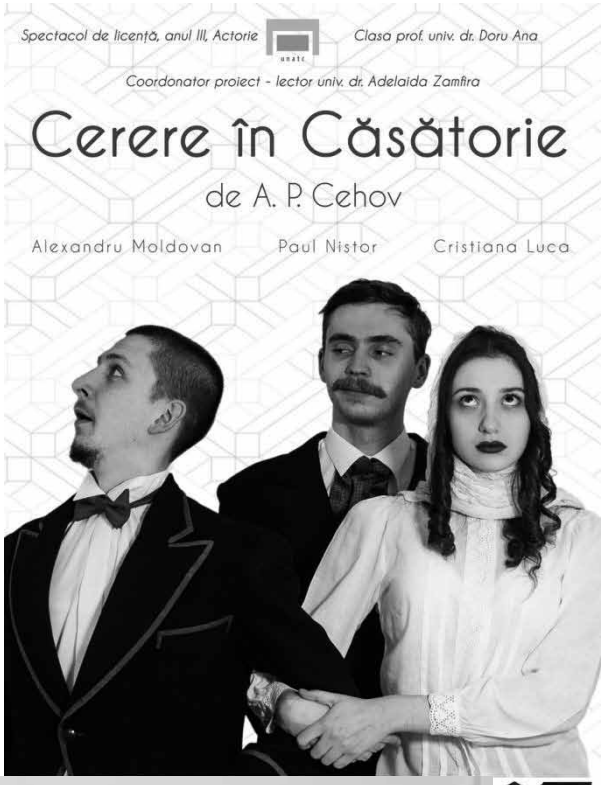
sau în vreme de război. Nu lipsesc nici momentele de comedie care „condimentează" tabloul unei Rusii care se zvârcoleşte.

Orgoliul de a reuşi singur, neputința de a deveni icoană pentru părinți, durerea iubirii neîmplinite sau greutatea sacrificiilor făcute din dragoste şi, nu în ultimă instanță, războiul – toate acestea pot fi înfruntate doar rămânând împreună. *Ani de pribegie* pune individul în slujba a ceva mai presus decât însăşi viața.


u M Savin

Cerere în căsătorie

de A.P. Cehov



Licență Anul III, Arta Actorului
Clasa coordonată de:
Prof. univ. dr. Doru Ana
Coordonator proiect:
lect. univ. dr. Adelaida Zamfira

Distribuția:
Ivan Vasilievici Lomov – Alexandru Moldovan
Stepan Stapanovici Ciubukov – Paul Nistor
Natalia Stepanova – Cristiana Luca

Ea visează să se mărite, el vrea să se însoare. Poiana boilor este a ei. Ba nu, a lui. Otkatai al ei este mai bun decât Ugadai al lui. Ba nu, este mai prost. O cerere în căsătorie care duce spre fericirea familială. A lui Cehov.

Cântăreața cheală

de Eugen Ionesco

Licență Anul III, Arta Actorului
Clasa coordonată de:
Prof. univ. dr. Doru Ana
Coordonatori proiect:
Prof. univ. dr. Valeria Sitaru
Asist. univ. dr. Vlad Logigan

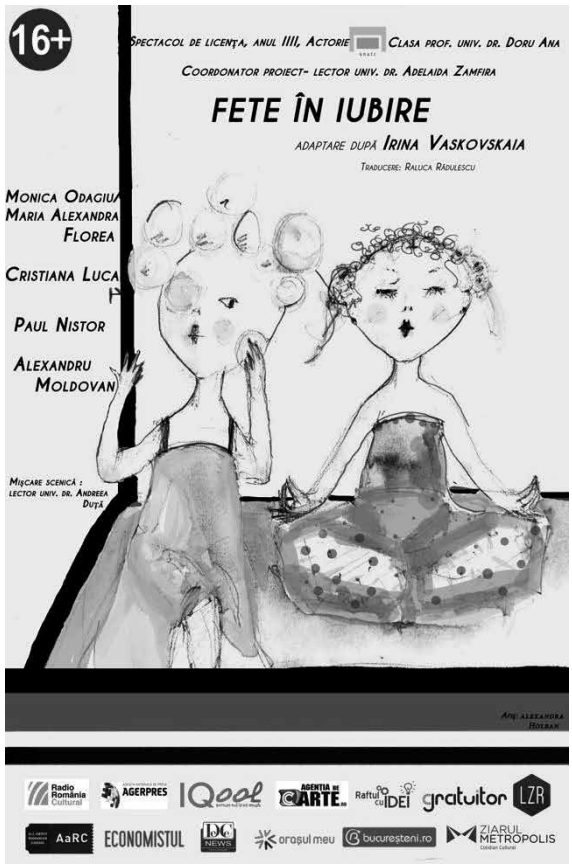
Distribuția:
Domnul Smith – Vlad Brumaru
Doamna Smith – Cristina Danu
Domnul Martin – Ciprian Chiricheş
Doamna Martin –
Onorina-Ghiulnara Djavadov
Mary, servitoarea – Maria Alexandra Florea
Căpitanul de pompieri – Cristian Constantin

Cântăreața cheală a lui Eugen Ionesco vorbeşte, ca alte piese ale marelui autor, în primul rând, despre deficiențele de comunicare aferente societății noastre moderne, despre mecanicizarea comunicării între oameni, absurdul revelându-se astfel ca fiind singurul semnal de alarmă al bunului simț. Personajele dialoghează unele pe lângă altele, obligând actorul la un exercițiu deloc uşor, cel de a juca în cheie realistă, fără însă a putea utiliza o logică valabilă pe lung, pe traseul întregii partituri oferite de piesă. Spectacolul îşi propune tratarea unui text al teatrului absurdului prin filtrul realist al logicii şi bunului simț comun.

MA
Mădălin Anca
Fotograf

Fete în iubire

adaptare după Irina Vaskovskaia
traducere de Raluca Rădulescu

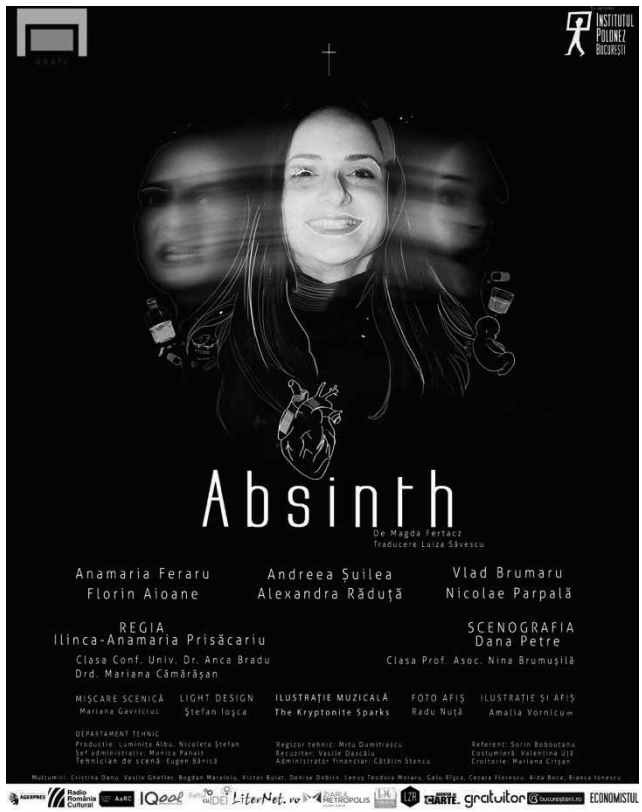


Licență Anul III, Arta Actorului
Clasa coordonată de:
Prof. univ. dr. Doru Ana
Coordonatori proiect:
Lect. univ. dr. Adelaida Zamfira
Mişcare scenică: Lect. univ. dr. Andreea Duță

Distribuția:
Monica Odagiu
Maria Alexandra Florea
Cristiana Luca
Paul Nistor
Alexandru Moldovan

Absinth

de Magda Fertacz
traducerea de Luiza Săvescu



Licență Anul III, Regie Teatru
Profesori coordonatori:
Conf. univ. dr. Anca Bradu
Drd. Mariana Cămărăşan
Regia: Ilinca-Anamaria Prisăcariu
Scenografia: Dana Petre
(Clasa Prof. Asoc. Nina Brumuşilă)
Mişcare scenică: Mariana Gavriciuc
Light design: Ştefan Ioşca
Ilustrație muzicală: The Kryptonite Sparks
Foto afiş: Radu Nuță
Ilustrație şi afiş: Amalia Vornicu

Distribuția:
Karolina – Anamaria Feraru
Mama – Andreea Şuilea
Tata – Vlad Brumaru
Aproape Soțul – Florin Aioane
Copilul din burtă – Alexandra Răduță
Un Câine Şchiop – Nicolae Parpală

Copilul nu are dreptul la replică, nu este ascultat, nu este crezut. Este forțat să ducă o viață în care nu crede şi de la care nu mai are nicio aşteptare. Nu i se acordă credit. Nu este întrebat de dorințe sau dureri. Îşi caută alinarea şi înțelegerea în extreme şi sfârşeşte prin a alege alinarea, înțelegerea şi libertatea supremă – moartea. Dar este moartea cu adevărat o eliberare, atunci când rămân treburi nerezolvate în lumea terestră, concretă?

Absinth prezintă călătoria finală a Karolinei prin propria sa viață: o rememorare a unor evenimente importante, în căutarea unor răspunsuri cu privire la deficiențele relațiilor cu cei apropiați. Aceasta se află la granița dintre două lumi - atât la propriu, cât şi la figurat.

În final, cui aparține vina?

Motivul care stă la baza alegerii acestui text este frecvența întâlnirii contextului social expus de către Magda Fertacz. Rețeta clasică: familie problematică din cauza diferențelor mari de mentalitate. Tată bețiv, care susține familia financiar prin moduri incerte şi solicitante – prin urmare are nevoie să bea. O mamă casnică, a cărei perspective de viață nu depăşesc sitcom-urile. Un copil născut din întâmplare, obligat mai apoi să se împartă între propria-i viață şi cea dorită de părinți. Regula jocului este simplă: copilul trebuie să realizeze ceea ce părinții au fost incapabili; iar dacă regula nu a fost contestată niciodată până acum, cum nici jocul în sine, asta înseamnă că suntem cu toții obligați să îl executăm ca atare.

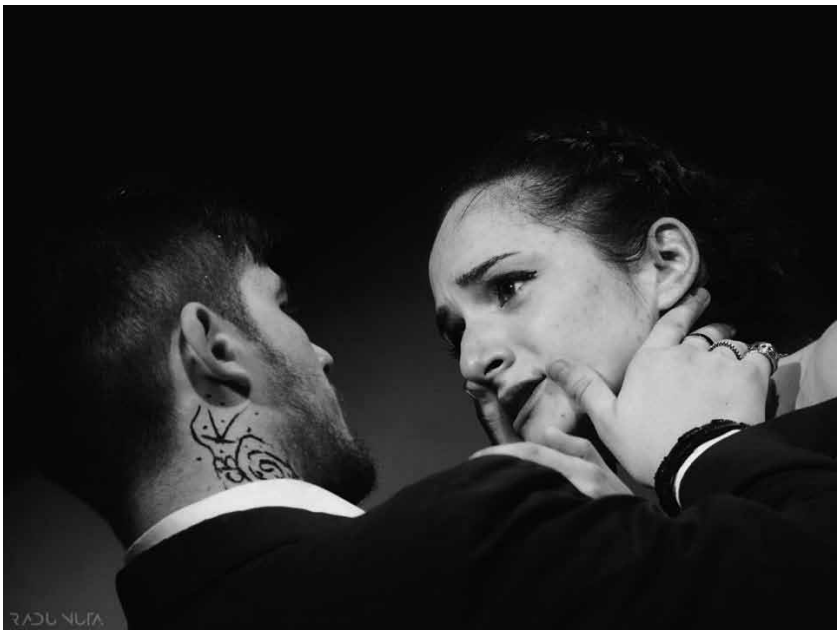
Singura dorință îndeplinită a protagonistei este aceea de a fi incinerată după moarte. Între momentul aprinderii focului şi incinerarea propriu-zisă, are loc o călătorie a Karolinei prin propria sa viață, în căutarea unor răspunsuri. Eliberarea este oferită numai în momentul în care părinții îşi îndreaptă cu adevărat atenția asupra fiicei lor şi îi ascultă ultima dorință.

Absinth nu este un text ales dintr-o dorință de a scoate ceva care mă macină personal. Sunt puține lucruri trăite de Karolina care se mulează pe experiența mea directă. În schimb, am vrut să pun în scenă episoade comune în viețile prietenilor şi apropiaților mei. Poveşti întâlnite la colegi de şcoală sau oameni alături de care am avut şansa de a sta mai mult sau mai puțin, dar a căror experiență m-a marcat. Şi, nu în ultimul rând, am căutat o modalitate de a face un spectacol care să cuprindă mai multe tipuri de experiență, dar şi moduri diferite de exprimare a acestora. Tipul de joc sare din schema realistă. Conceptul a fost realizat în urma unei analize îndelungate pe text, a cărui structură este diferită față de ceea ce se studiază în mod normal la şcoală. Viziunea regizorală are inserții suprarealiste – toate aceste lucruri au fost dificil (dar şi frumos) de realizat. Profesorii noştri ne-au sprijinit în demersul nostru şi astfel am reuşit să ducem până la capăt ceea ce ne-am propus.

În ceea ce priveşte rezultatul, *Absinth* a fost un pariu riscant, pe care, spunem noi, am reuşit să îl câştigăm. A fost o provocare pe care am acceptat-o cu toții: aceea de a ne depăşi limitele creativității şi a dorinței de a face această meserie.

Acest spectacol este rezultatul unei munci colective, alături de o echipă dedicată, lângă care am crescut şi am (re)descoperit bucuria de a face teatru. Pentru că teatrul se face numai cu bucurie!

Ilinca-Anamaria Prisăcariu *– regizor*



Nu vreau să încep cu un clişeu, dar, asta e, risc. Îmi aduc aminte prima oară când am deschis documentul trimis de Ilinca: *Absinth* de Magda Fertacz. Beznă totală. Am început să citesc piesa şi, nu ştiu cum, imediat am şi terminat-o de citit. Nimic. Nu înțelesesem nimic. Şi nu că n-am înțeles la prima lectură, n-am înțeles nici la a şaptesprezecea lectură. Am dat un număr la întâmplare, poate era mai mult... Nu înțelegeam ce-i cu scena aia, nu înțelegeam ce-i cu personajul ăla, nu înțelegeam ce-i cu REPLICA aia, iar toate neînțelegerile astea au durat ceva timp.

Improvizațiile ne-au ajutat enorm. Ne-au dat rezolvări de situații, de scene, de personaje, iar din când în când se mai strecurau şi revelațiile. Da, am trăit aşa-zisele momente de aur. Avem unele momente de iluminare filmate.

Sigur că ne-am dus şi pe câmpii cu impresia că am ajuns în vârful adevărului suprem. Primeam apoi semnale de la text să ne dăm jos că ne-am dus mult.

Ce vreau să zic e că n-a fost deloc uşor şi că a necesitat multă muncă ca să ajungem să jucăm acest spectacol şi ca să spunem o poveste coerentă spectatorului. Ne-am dorit mult să iasă pentru că se dezbate un subiect puternic şi actual. Chiar trăim nişte vremuri unde absența îşi face simțită prezența tot mai mult printre oameni. O societate care îşi concentrează atenția pe consumersim şi mai puțin pe spirit. Şi mai era şi Ilinca… Trebuia să îşi dea şi ea licența cu un spectacol. N-am avut încotro.

Lăsând gluma la o parte, chiar am o satisfacție imensă în momentul de față pentru că am avut ocazia sa lucrez cu nişte oameni pasionați, muncitori, răbdători şi foarte generoşi. Am format o echipă care s-a bazat pe susținere şi acceptare.

În ceea ce priveşte căutarea Karolinei, ea încă se află în desfăşurare, lucru ce mă bucură şi mă captivează. Încă descopăr lucruri noi în repetiții şi în spectacole. Mici detalii care contează şi ajută la concretizarea celor mari.

Anamaria Feraru *– Karolina*

Aceşti îngeri trişti

de Dumitru Radu Popescu

Licență Anul III, Regie Teatru
Profesori coordonatori:
Conf. univ. dr. Anca Bradu
Prof. Asoc. Nina Brumuşilă
Regia: Celina Nițu
Scenografia: Ioana Matei

Distribuția:
Ion – Paul Nistor
Marcu – Alexandru Ionescu
Cristescu – Vlad Galer
Petru – Robert Ciupitu
Silvia – Mihaela Mardare
Ioana – Mona Constantinescu
Tatăl – Pavel Bârsan (actor invitat)

Context socio-politic

Orice regim politic care încalcă drepturile fundamentale ale omului este o închisoare.

Scopul unui regim politic totalitar este obținerea supunerii totale din partea poporului. Orice formă de rezistență trebuie anihilată. Societatea este împărțită în oameni care se alătură sistemului şi oameni care i se opun. Oamenii nu mai trăiesc, ci supraviețuiesc. Supraviețuirea presupune compromisuri de orice natură, menite să păstreze integritatea corporală, fiziologică, nu cea morală.

În România dezvoltarea cultului personalității şi concentrarea puterii politice, economice, legislative şi militare în jurul lui Nicolae şi al Elenei Ceauşescu generează o schizofrenie generală, oamenii simpli fiind obligați, de frică, să utilizeze permanent un standard dublu în discuțiile cu semenii lor.

Pentru a acoperi deficitul de forță de muncă în anumite sectoare economice, Ceauşescu foloseşte ca şi Gheorghiu-Dej migrarea forțată a cetățenilor țării, oamenii fiind înstrăinați, însinguraţi şi mai uşor de controlat.

Crearea artificială de mici oraşe industriale transformă oameni trăiți la țară în prima generație de locuitori ai urbelor. Tinerii veniți de la țară la oraş îşi încep viața de la zero, stau în gazdă, în cămine de nefamilişti, cei mai norocoşi primesc locuințe de serviciu.

Îşi întemeiază familii, dar la baza acestora de cele mai multe ori nu stă dragostea, ci primează avantajele financiare. Statutul de căsătorit te face bine plăcut statului şi societății.

În anii 80, după decizia lui Ceauşescu de a plăti accelerat şi cu orice preț datoria externă a României, românii traversează o perioadă neagră, plină de lipsuri, frică şi scepticism în raport cu relațiile interumane.

Autoritățile comuniste generează tensiune. Securitatea este ca o caracatiță, are agenți peste tot, totul este supravegheat, ascultat, anchetat. De frică, din răzbunare, pentru obținerea de foloase, sau din exces de zel, oamenii se toarnă unii pe alții la securitate.

Abuzurile sunt frecvente, sunt anchetați, şi trimişi la muncă silnică în lagărele comuniste şi deținuți politici şi deținuți de drept comun. Condițiile sunt inumane, igienă precară, înfometare, apă cu rația, torturi frecvente, frig, mizerie. Deşi se spunea că au fost reeducați, cei care ieşeau din puşcărie îşi purtau stigmatul toată viața, abuzurile continuând şi afară. Pentru recidivişti era cu atât mai rău. Dar procesul de reeducare nu este mereu un succes, mai ales când reeducarea presupune îngurgitarea unei doctrine artificiale, nenaturale,fabricată de monstruoasa maşinărie de propagandă.

Argument

În 2019 se împlinesc treizeci de ani de la căderea regimului comunist din România, deci suntem doar la o generație distanță de cea mai neagră perioadă din istoria modernă a țării. Perioada României socialiste are în continuare ecouri în societatea românească. Trecutul face parte din prezent. Fără trecut nu există identitate.

Abuzul statului asupra oamenilor este o amenințare mereu prezentă, indiferent de regimul politic. Opțiunea de a ați păstra coloana vertebrală, decența, opțiunea de a fi om este mereu pe masă, ne desparte de ea doar alegerea personală.

„Ajunsesem la limita unde omul se află cel mai jos, între om şi porc. Acolo mă aflam într-un echilibru. Dar acolo eu m-am oprit. Acolo începeau ei şi eu nu voiam sa semăn cu ei." (Ion – *Aceşti Îngeri Trişti*)

Rezistența în fața unui sistem totalitar este impresionantă chiar şi în forma ei cea mai mică.

Povestea lui Ion este povestea unui om care în ciuda abuzurilor repetate din partea familiei, statului şi oamenilor din jur, îşi păstrează demnitatea şi libertatea interioară. El refuză să trăiască în frică şi să tacă. Iar statul, prin ajutorul binevoitorilor turnători va încerca perpetuu să-l reducă la tăcere.

Mi-am propus ca în acest spectacol realist să recreez atmosfera anilor 80 şi dinamica unui grup de tineri dezrădăcinați, cu valori şi principii diferite ce trăiesc într-o societate

abuzivă. Susținută fiind de text mi-am dorit să arăt prin relația dintre Ion şi Silvia că umanitatea, dragostea, puritatea şi nevoia de adevăr supraviețuiesc constrângerilor istoriei, politice şi sociale.

Se spune că ulciorul nu merge de multe ori la apă sau că minciuna are picioare scurte. Nevoia de adevăr este o constantă umană. Indiferent cât de mult fugi de adevăr sau încerci să-l ascunzi, acesta va fi revelat în cele din urmă.

Celina Nițu *– regizor*

Aceşti îngeri trişti – cât de tristi încă nu am aflat pe deplin şi tocmai asta este minunat. La prima întâlnire cu textul am fost mai mult decât bucuroasă. Abia aşteptam să începem repetițiile, să citim, să ne jucăm, să căutăm, cu un entuziasm de copil care a primit o nouă jucărie şi abia aşteaptă să o descopere cu totul. Textul mi se părea fascinant, personajul extraordinar şi colegii cu care urma să lucrez erau acei oameni pe care mereu am vrut să îi cunosc şi să îi descopăr.

După fiecare repetiție totul devenea mai ambiguu, mai greu şi, în acelasi timp, mi se părea o provocare pe care trebuie să o depăşesc. A trebuit să mă documentez, despre autor, despre comunism (un peisaj pe care îl ştiam doar din poveştile mamei), dar încetul cu încetul documentarea a devenit mai intimă şi am aflat mai multe lucruri despre mine. Deşi nu credeam ca între mine şi Silvia există vreo asemănare, am fost plăcut surprinsă să aflu că, deşi nu împărțim acelaşi trecut, suntem cumva acelaşi om. Simțim la fel, iubim la fel şi avem

cumva acelaşi mod de a ne apăra de oameni, de exterior. E plăcut să vezi că mai este cineva ca tine. Şi în momentul în care am realizat aceste lucruri, repetițiile au devenit mai uşoare, mai plăcute, mai „de iubit" (cum îmi place mie să spun). Bineînțeles, au fost şi momente dificile, în care oboseala şi stresul ne acaparau pe toți, însă cred că tocmai momentele alea ne-au făcut mai apropiați şi mai motivați. Şi astfel, spectacolul a ieşit, se joacă şi mă bucur că mereu mai descopăr lucruri, în mine, în personaj, dar şi în ceilalți – cred că asta îmi place cel mai mult – o continuă descoperire. Fiecare spectacol a fost unic şi la fiecare spectacol plâng la aplauze, nu ştiu de ce, dar nici nu încerc să îmi dau seama. Țin minte însă ca în ziua in care domnul D.R. Popescu a venit să ne vadă, m-am întrecut pe mine însămi la acest capitol. Practic, toate imaginile de atunci sunt pline de lacrimi, înainte, în timpul discuției cu el, dar şi după ce a plecat. Da, sunt un om extraordinar de norocos şi îi mulțumesc îngerului meu (sper nu trist) pentru asta.

Tot ce îmi doresc de acum încolo este să fiu mereu înconjurată de astfel de suflete, să lucrăm, să muncim, să învățăm şi să încercăm să dăm şi celorlalți cât putem de mult din ceea ce avem noi.

***Mihaela Mardare** – Silvia*

Întâlnirea cu acest personaj, Ion, arhetip al verticalității, a fost, aş putea spune, revelatorie.

Pe măsură ce pătrundeam în universul d.r. popescian, descopeream o lume românească foarte cunoscută şi totuşi străină mie. Dinamica textului, personajele bine conturate, situațiile dure, cinismul în contrast cu lirismul, conflictele majore, toate m-au captivat şi m-au făcut să vreau să sap mai adânc după sensuri, să trec, precum Ion, dincolo de aparență, la esență.

Cu fiecare repetiție mă adânceam mai tare în drama „ariciului", personaj care mi-a devenit azimut odată cu trecerea timpului prin faptul că m-am putut identifica în acesta mai mult decât am crezut inițial.

Sunt recunoscător pentru această întâlnire cu acest text important, cu acest personaj şi nu în ultimul rând cu acest autor extrem de generos.

Paul Nistor *– Ion*

Aniversarea

de Dumitru Radu Popescu

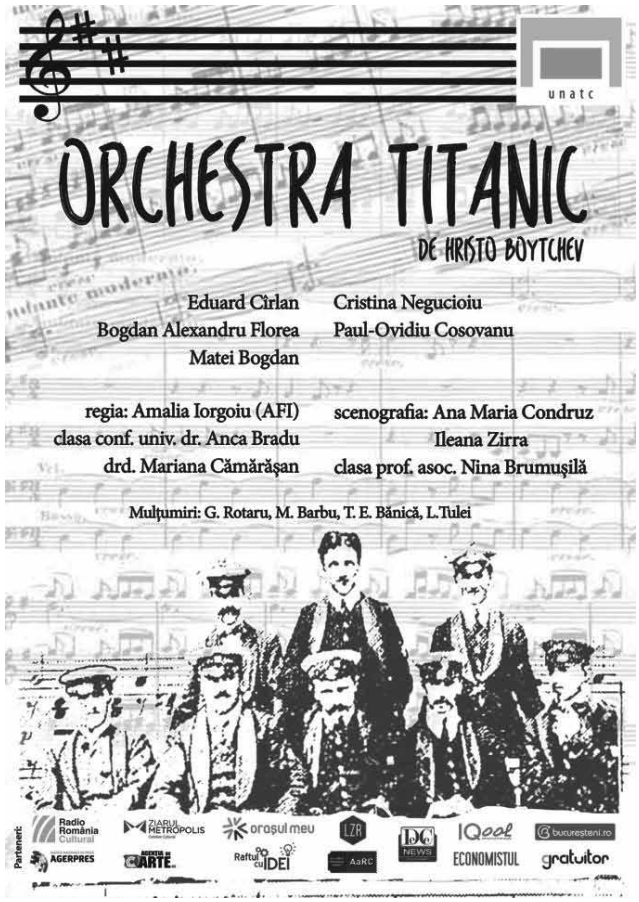
Licență Anul III, Regie Teatru
Profesori coordonatori:
Conf. univ. dr. Anca Bradu
Prof. Asoc. Nina Brumuşilă
Drd. Mariana Cămărăşan
Regia: Alexandru Andrei
Scenografia: Maria Alexandra Ivan
Asistent Scenografie: Andrei Şova
Mulțumiri speciale: Ester Mitrofan

Distribuția:
Esther Beumer – Elisa Pîrvan
Jurgen Beumer – Vlad Lință
Els Beumer – Anca Bejan
Leo Beumer – Dorin Enache
Thea – Oana Moşneagu

Aniversarea, de Jeroen van den Berg, spune povestea unei familii moderne consumiste. Este ziua lui Els, o femeie care ține cu tot dinadinsul ca, la aniversarea celor 45 de ani, petrecerea organizată în familie să fie perfectă. Însă soțul, Leo, şi cei doi copii, Els şi Jurgen... îi dau ceva bătăi de cap.

Orchestra Titanic

de Hristo Boytchev



Licență Anul III, Regie Teatru
Profesori coordonatori:
Conf. univ. dr. Anca Bradu
Drd. Mariana Camaraşan
Prof. Asoc. Nina Brumuşilă
Regia: Amalia Iorgoiu
Scenografia: Ana Maria Condruz
Ileana Zirra

Distribuția:
Bogdan Florea
Bogdan Matei
Cristina Negucioiu
Eduard Cîrlan (actor invitat)
Paul Ovidiu Cosovanu

O gară în pustiu, patru vagabonzi şi trenuri care nu opresc. Un loc în care pare că nimic nu se mai poate schimba. Şi dacă un tren va opri? Şi dacă nu contează locul ci doar ce se întâmplă? Dacă printre cei patru sunt eu (sau tu), într-un moment al vieții în care pare că gata, până aici, altceva nu se mai poate întâmpla, mai mult decât ceea ce am (ai) şi sunt (eşti) nu mai poate fi, când toate zilele trec la fel? Şi dacă trenurile care nu opresc sunt cei de lângă noi ce par a nu ne înțelege, sau societatea care ne respinge şi în care nu ne putem integra? Şi dacă într-o zi, apare un om, cu zâmbet larg şi împărtăşind o bucurie enormă pentru viață, care te repune pe drumul tău, în trenul tău şi te face să visezi din nou, să te redescoperi pe tine?

„Lucrurile bune sunt în noi. N-o să descoperiți nimic în cele şase direcții ale lumii. Singurul lucru bun este în voi. Aceasta este cea de-a şaptea direcție a lumii şi pe aceasta o vom urma." iar această a şaptea direcție este „acolo unde totul ține de visele şi speranțele tale, acolo unde trăieşte sufletul."

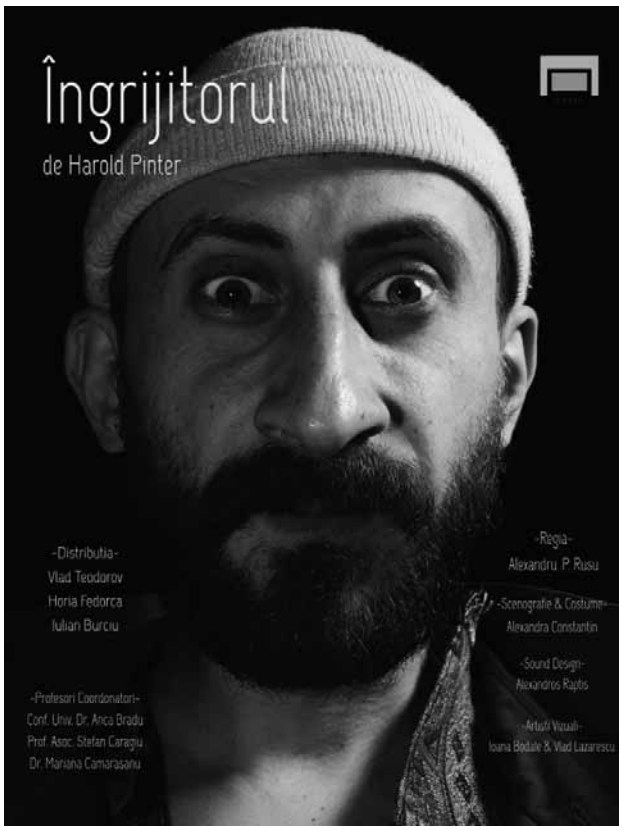
O poveste despre aşteptare, despre cum ți se poate schimba viața prin joc şi iluzie, despre cum sufletul ajunge să se manifeste prin imaginație, despre evadarea de aici şi

întâlnirea cu tine. „Atâta timp cât auzi muzica orchestrei de pe Titanic, viața va fi un one-man show."

Amalia Iorgoiu – *regizor*

Îngrijitorul

de Harold Pinter



Licență Anul III, Regie Teatru
Profesori coordonatori:
Conf. univ. dr. Anca Bradu
Conf. univ. dr. Ştefan Caragiu
Regie: Alexandru P. Rusu
Scenografie: Alexandra Constantin
Sunet: Alexandru Raptis

Distribuția:
Aston – Vlad Teodorov
Mick – Horia Fedorca
Davies – Iulian Burciu

„Acestor oameni le este frică de lumea dinafara acestei case, această lume insuflă doar frică. Sunt convins – această lume ne sperie pe toți..." **– *Harold Pinter***

Această piesă, scrisă în anii 60, după două războaie mondiale, după crime şi dictatori, într-un timp în care întreaga lume încerca din răsputeri să se refacă, să revină la o anumită normalitate... (la fel ca personajul principal, Aston) în care reperele morale au dispărut, au fost distruse, iar frica, singurătatea, neînțelegerea au stăpânit societatea şi oamenii... m-a tulburat profund şi mi-a schimbat optica.

Secolul XX a format şi a lăsat în urma lui în conştiința oamenilor şi a memoriei colective – *panică, frică, nesiguranță, ură*, iar aceste patologii s-au instalat în subconştientul nostru, în corpul nostru... Cu această piesă, autorul a surprins subtil aceste fenomene ale secolului trecut, fără să descrie războiul, sau să vorbească despre el direct. Oamenii se izolează tot mai mult, starea de nesiguranță şi de ură se acutizează, iar noi nu ştim în ce să mai credem şi trebuie să o luăm de la capăt să ne reînvățăm să trăim.

Dacă am face un sondaj pe stradă şi am întreba oamenii ce reprezintă pentru ei un reper moral/spiritual, nu cred că aceştia ar răspunde sincer, sau în general nu ar raspunde nimic, sau poate că nu ar vrea să-ți răspundă... Oamenii se tem să mai vorbească despre ce gândesc sau nu gândesc pentru că se tem... ei poartă măşti, şi nu mai ştie nimeni care este cea adevărată, aşa cum zice şi Pinter într-un interviu: „e foarte greu şi aporape imposibil să faci diferența între real şi ireal, între adevăr şi minciună". Aşa sunt personajele lui, trăiesc într-o realitate paradoxală, ambiguă, sunt la limită, nu mai ştiu cum trebuie să trăiască, dar în acelaşi timp îşi doresc asta cu neputință.

La fel e şi societatea modernă, undeva pe drum şi-a pierdut reperele morale, umane, nu mai conține nimic altceva decât măşti, iar ceea ce nu coincide cu acest fel de a gândi este ca un corp străin.

Davies reprezintă acest arhietip al societății, el este adus de acolo în această casă în care Aston s-a izolat... a fugit de oameni şi a încercat să reziste în singurătate.

Titlul piesei, *Îngrijitorul*, conține tema şi ideea principală a acestei piese. Aston îl aduce pe Davies în casa lui (care se demolează) cu gândul de a-l face îngrijitor, adică de a-l transforma dintr-un om distructiv, meschin, laş, fățarnic, într-un om care îşi asumă cu sinceritate grija acelui spațiu. Astfel, această funcție îi oferă lui Davies – posibilitatea de a-şi schimba viața înspre bine. Titlu mai conține şi ideea de *îngrijire/iubire* umană.

Davies nu se poate schimba. El alege calea cea mai simplă şi cea mai uşoară, să domine prin minciună cu scopul de a stăpâni casa. În timpul aflării lui Davies în casa fraților, acest spațiu devine pentru el un purgatoriu. În pofida comportamentului lui Davies, Aston crede în schimbarea acestuia, dar nu şi Mick.

Caii la fereastră

de Matei Vişniec

Licență Anul III, Regie Teatru
Profesori coordonatori:
Conf. univ. dr. Anca Bradu
Regia: Ester Mitrofan
Scenografie: Alexandra Budianu
Costume: Valentin Teodorescu
Muzica: Derek VHS
Coregrafie: Beatrice Maria Tudor

Distribuția:
Mama/Fiica/Soția – Cristina Danu
Fiul/Tatăl/Soțul – Cătălin Bucur
Mesagerul – Octavian Voina
Calul – Petru Daniel Şutu

Simțeam nevoia de a mă exprima într-un cadru mai larg, mai liber şi, cred eu, mai potrivit mie. Aveam să descopăr o lume fascinantă, în care rigoarea şi pasiunea, ordinea şi haosul coexistă - un spațiu liber, potrivit experimentării, un loc de explorare a resorturilor intime ale existenței umane. Spectacolul *Caii la fereastră* este, paradoxal, atât rezultat cât şi etapă în frumoasa călătorie la care am pornit acum aproape un an cu colegii mei actori.

Ester Mitrofan – *regizor*

CAII LA
FEREASTRĂ

O sărbătoare princiară

de Teodor Mazilu

Licență Anul III, Regie Teatru
Profesori coordonatori:
Conf. univ. dr. Anca Bradu
Prof. Asoc. Nina Brumuşilă
Regia: Ionuț Gavrilă
Scenografie: Maria Ivan

Distribuția:
Varga – Paul Nistor
Iuliana – Theodora Ghenea
Apolonia – Cristiana Luca
Nemeş - Alexandru Moldovan

O sărbătoare princiară este, într-o mare de farse, comedii, pamflete, singura tragedie a lui Mazilu. Un spectacol despre măsură care utilizează atât sensul filozofic al termenului, cât şi pe cel limitativ - pragmatic prin care se exprimă un punct extrem până la care se poate concepe, admite sau până la care este posibil ceva. Moderația, cumpătarea, înfrânarea sunt momente limită în care sensul acestor unelte ale măsurii este folosit tocmai pentru a arăta lipsa lor.

Un cuplu nobiliar eşuat care optează pentru rău în deplină cunoştință de cauză; care tratează afectul ca pe lucrul cel mai puțin important şi mai puțin rezistent din firea umană.

Ionuț Gavrilă *– regizor*

La Fantasia
(Una storia dei zanni)

de Dumitru Radu Popescu

Licență Anul III, Păpuşi şi Marionete
Profesor coordonatori:
Conf. univ. dr. Liliana Gavrilescu
Light design: George Rotaru
Sunet şi lumini: Ciprian Chiricheş
Păpuşi sârmă: Lucian Băbeanu
Costume, pictură păpuşi şi afiş:
Ana Ruxandra Manole
Ilustrație muzicală:
Cosmin Cosma şi Paul Ovidiu Cosovanu

Distribuția:
Capo Comico şi Il Magnifico – Paul Ovidiu Cosovanu
Franceschina – Andreea Alboaie
Pantalone – Andrei Ciugulea
Innamorata Izabela – Teodora Colț
Arlecchino – Ştefan Hotnog
Vrăjitoarea – Oana Mihaela Cercel
Il Capitano – Petru Daniel Şutu
Mirandolina – Teodora Antal
Il Dottore – Adrian Loțcu
Innamorata Caramela – Alexandra Duță
Brighella – Cosmin Cosma

La Fantasia (Una storia dei zanni) este un spectacol în versuri de Commedia dell`Arte a l`improvisso cu păpuşi, ce îşi are sursa de inspirație în desenele lui G.D. Tiepolo *Plăcuta excursie a Pulcinellilor* şi desenele lui Jacques Callot – *Gobbi*.

În spectacolul licență *La Fantasia*, sunt utilizate tehnicile Commediei dell`Arte şi mijloacele de expresie specifice teatrului de animație: tipologii, masca (rol şi obiect), sistemul de construcție şi mânuire al păpuşii cu articulații multiple şi falcă mobilă, mânuire la masă,

principii de mişcare a păpusii mânuite de doi-trei actori mânuitori, plastica şi expresivitatea corporală.

Aşa cum sugerează titlul, *La Fantasia* aduce în fața privitorului povestea unui grup de actori amatori, nişte zanni, naivi, candizi, dar încrezători în talentul lor, ce doresc să prezinte un spectacol de Commedia dell`Arte a l`improvisso.

Vrând să-l impresioneze pe Capo Comico (un zanni înfumurat, arogant şi misogin), fiecare zanni îşi prezintă, cu speranță, dorință de afirmare şi energie debordantă, „masca" aleasă pentru „audiție": Pantalone, Il Dottore, Il Capitano, Arlecchino, Brighella, Innamorata, Mirandolina, etc.

Puțin impresionat de aptitudinile şi talentul actoricesc al colegilor de trupă, Capo Comico le prezintă „il canovaccio", urmând să se apuce de repetiții.

Intrigată de atitudinea şi comporatamentul lui Capo Comico față de femei, o actriță nou-venită în trupă, având cunoştințe de alchimie şi astrologie, creează o poțiune (licoare magică) cu ajutorul căreia îi transformă pe toți în Gobbi.

Noua înfățişare de ființe „mici, răi, nişte snobi" uneşte trupa şi revolta acesteia îl determină, după un timp, pe Capo Comico să recunoască faptul că s-a îndrăgostit de femeia-

vrăjitoare. Unitatea duce la izbândă. Zanni reuşesc să fure poțiunea, cu ajutorul căreia redevin cum au fost: oameni.

Una storia dei zanni, un spectacol cu umor, ironie, muzică live, măşti şi păpuşi, se doreşte a fi o pledoarie pentru acceptare, toleranță şi iubire (a nostră şi a celor de lângă noi, indiferent de timp şi loc), amintindu-ne de imperfecțiunea naturii umane, cu bune şi rele, calități şi defecte.

Conf. univ. dr. Liliana GAVRILESCU

Pornind la lucrul Commediei dell'Arte, parcă mi-au crescut nişte aripi uşor, uşor, iar odată ce am ajuns la un contur final al personajului meu (Innamorata Izabela), mi-am luat zborul. Şi de atunci, mă aflu într-o continuă căutare, cu fiecare spectacol sau repetiție. Cât despre lucrul cu păpuşa, este un sentiment unic şi de neprețuit să ştii că tu eşti cel ce stă în spatele unui obiect ce vrăjeşte o sală întreagă.

Teodora Colț *– Innamorata Izabela*

Construirea acestui spectacol a fost efectiv ca escaladarea unui munte. Suişuri şi coborâşuri. Iar cu fiecare coborâş, mă ambiționam şi mai tare. Mi-aş dori să putem juca acest spectacol ani şi ani, să îi putem atinge fiecare colțişor neştiut.

Oana-Mihaela Cercel *– Vrăjitoarea*

Sufletul meu a fost tăiat pe jumătate în momentul în care am avut prima întâlnire cu Brighella. Cred că numai aşa am reuşit să văd ce se află cu adevărat în spatele măştii.

Cosmin Cosma *– Brighella*

MULT SUCCES

ABSOLVENȚILOR UNATC 2018!

Pentru numărul următor aşteptăm articolele dumneavoastră, studiile, cronicile şi informaţiile despre spectacolele anilor terminali (în format digital, cu diacritice, completat de fotografii reprezentative) la Departamentul de Cercetare şi pe adresele de email:
mihaela.betiu@yahoo.com
cornel.cutanu@yahoo.com

interSIGMA
ERICOM PRINT
TIPOGRAFIE EDITURĂ
www.intersigma.ro
www.ericom.ro

Interview

Research

Book Review

Performance

UNATC PRESS 2018
Concept online ISSN 2248 - 3756
ISSN - L 2068 - 4444